

Schiller und das Barock

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophisch - Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von

Ernst Läuchli

von Remigen (Aargau)

Basel 1952

Buchdruckerei Jul. Heuberger, St. Johannsvorstadt 16, Basel

Schiller und das Barock

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophisch - Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von

Ernst Läuchli

von Remigen (Aargau)

Basel 1952

Genehmigt von der Historisch-Philosophischen Fakultät auf Antrag der
Herren Professoren Dr. W. Muschg und Dr. F. Ranke.

Basel, den 10. Mai 1948.

Prof. Dr. K. Meuli,
Dekan.



Inhalt

Einleitung	9
I. Klassizistische Züge in Schillers Gestalt und Werk	11
II. Die Wirkungskunst	34
III. Die rationale Musikalität der Sprache	44
IV. Die flächenhafte Darstellung des Menschen	54
V. Zur Frage des Chors in der «Braut von Messina»	76
VI. Das Heroische	80
Anmerkungen	91
Bibliographie	95



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Einleitung

«Schiller ist der deutsche Racine», sagt Grillparzer, «lies seine Übersetzung der Phädra, und du wirst glauben, Racine habe sich selbst übersetzt. Sie decken sich. Wenn Schiller weiter ist, so ist es die im Wissen vorgeschrittene Zeit. Versetze Schiller in die Zeit Ludwigs XIV. und mache Racine zum deutschen Professor im 19. Jahrhundert, und jeder Unterschied hat aufgehört.» Es war nichts Neues, was Grillparzer um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts über einen seiner grossen Lehrmeister aussprach. Die Erkenntnis, dass die traditionellen Strömungen des heroisch-galanten Zeitalters in Schillers Persönlichkeit noch kraftvoll wirksam waren, war schon bei den Zeitgenossen des Dichters vorhanden. Schiller ist der «letzte Edelmann unter den deutschen Schriftstellern», sagt Goethe, «sans tache et sans reproche». «Mit den Familiengemälden ist es so eine Sache», steht in den «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten», «sie sehen einander alle so gleich, und wir haben fast alle Verhältnisse derselben schon gut bearbeitet auf unsern Theatern gesehen». Dieser Ausspruch Goethes, der das ganze Jugendwerk Schillers mitbetrifft, fällt in eine Zeit, in der die deutsche Bühne noch kein Max-Thekla-Drama, keine Rudenz-Berta-Episode und keine Familientragödie der «Braut von Messina» kannte. Goethe hielt im Jahre 1795 die Familiengeschichte für überlebt, während Schiller dieses Motiv mit Selbstverständlichkeit aufgriff und in adeligem Kostüm erst zu höchster Blüte brachte.

Eine Untersuchung über Schillers Verhältnis zum höfisch-galanten Zeitalter bedarf keiner besondern Begründung. Das Barock erscheint uns heute als die letzte grosse Kulturepoche Europas, die in den redenden und bildenden Künsten eine Einheit des Stils zeigt. Obwohl die barocken Werke schon einen starken individuellen Akzent tragen, der bedingt ist durch die Wesensunterschiede der Völker, durch die zeitliche Verschiebung und besonders durch einen schon deutlich ausgeprägten Individualismus des Künstlers, spricht aus ihnen ein universaler Geist, der einem allen Grenzen des Persönlichen und Nationalen überhobenen höfischen Lebensstil entspringt. Das Bewusstsein einer universalen höfischen Kultur ist in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, während das Bürgertum in allen Domänen des geistigen Lebens den Kampf um seine Selbständigkeit führt, an den europäischen Fürstenhöfen, namentlich in Deutschland, noch tief verwurzelt. Ein Dichter, der aus einem Offiziersmilieu hervorgeht und im «schwäbischen Versailles» erzogen wird, dessen ganzes Werk in der Glorifikation des sittlichen Helden gipfelt, ist offensichtlich noch mit dieser Tradition verwachsen, die vom Hof Ludwigs XIV. her stammt.

Diese Arbeit stellt sich nicht zur Hauptaufgabe, Schillers Beziehungen zum französischen Drama des siebzehnten Jahrhunderts, seine Kritik an den

französischen Tragikern, die technischen und motivischen Entlehnungen auf den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung in den Einzelheiten darzulegen. Es sei auf die zahlreichen Einzeluntersuchungen über diese Frage, besonders auf die Arbeit Cunninghams, verwiesen. Solche Betrachtungen laufen häufig Gefahr, bei der rein formalen Fragestellung stehen zu bleiben und bloss äussere Zufälligkeiten zu vergleichen. Das französische Drama soll in der vorliegenden Arbeit nur insofern zum Vergleich herangezogen werden, als es kennzeichnender Ausdruck universaler Geisteshaltung des Barockzeitalters ist und in einem Verhältnis zu Schillers Künstlertum steht. Dies bedingt eine besondere Berücksichtigung der deutschen Barockdichtung, vor allem aber — was in diesem Zusammenhang nahe liegt — eine Heranziehung der schlesischen Dramatiker.

In einem Aufsatz über «Schiller und das Barockdrama» ging schon Walter Rehm von dem Gedanken aus, dass bei Schiller eine der christlichen Erlösungssehnsucht verwandte Geisteshaltung anzutreffen sei und dass sein Werk der «Apotheose des geistlichen Helden, des heros christianus,» nahestehe, wie sie die spanischen und deutschen Dramatiker des Barockzeitalters zum Ausdruck brachten. In der vorliegenden Untersuchung soll die gesamte Dichtung Schillers Berücksichtigung finden, auch die lyrische und erzählende; dabei soll hauptsächlich die künstlerische Gestaltungsweise zur Sprache kommen, das Verhältnis des Dichters zu Kunst und Sprache, vor allem aber seine Darstellung des Menschen im Drama.

Es liegt nicht im Rahmen dieser Arbeit, eine umfassende Wesensbestimmung der barocken Dichtung voranzuschicken. Die im einzelnen sich ergebenden Fragen barocker Gestaltungsweise sollen an den betreffenden Stellen erörtert werden.

I. Klassizistische Züge in Schillers Gestalt und Werk.

Als Schiller nach den bewegten Jugendjahren im idyllischen Gohlis bei Leipzig aufatmen konnte, schrieb er seinem Freund Körner jene vielsagenden Worte, die eines seiner aufrichtigsten Geständnisse geblieben sind und als Ausgangspunkt für die Erklärung seines Wesens dienen können: «Ich fühlte die kühne Anlage meiner Kräfte, das misslungene (vielleicht grosse) Vorhaben der Natur mit mir. Eine Hälfte wurde durch die wahnsinnige Methode meiner Erziehung und die Misslaune meines Schicksals, die zweite und grössere (!) aber durch mich selber zernichtet. Tief, bester Freund, habe ich das empfunden, und in der allgemeinen feurigen Gärung meiner Gefühle haben sich Kopf und Herz zu einem herkulischen Gelübde vereinigt — die Vergangenheit nachzuholen und den edlen Wettlauf zum höchsten Ziele von vorn anzufangen.» Diese Worte zeugen von dem unerbittlichen Kampf, den Schiller — wie jeder grosse Dramatiker — mit sich selbst ausgefochten hat. Er rafft sich zu gewaltiger Anstrengung auf, nachdem er das eigene Ich schuldig erklärt hat.

Auf den ersten Blick ist zu erkennen, dass diese Spannung von Schuld und Sühne, aus der jedes Drama erwächst, bei Schiller ein besonderes Gepräge hat: schuldig sind zur einen Hälfte diejenigen, welche die «wahnsinnige Methode» seiner Erziehung auf dem Gewissen haben. Zum Vergleich seien die Worte angeführt, mit denen sich der junge Hebbel in einer Tagebuchnotiz an Elise Lensing wendet: «O, es ist oft eine solche Verwirrung in meiner Natur... Das kommt von der Erinnerung an frühere Jahre, die ich noch nicht ganz los bin, von dem Druck der Gegenwart, von der Furcht vor der Zukunft; auch wohl, weil der Geist oft, wie Jakob, mit Gott ringen muss und dabei in eine Untiefe hineingerät. Ach, wenn ich mich so im einzelnen betrachte, in diesem und dem, was ich getan habe, mein Bild zu erkennen suche, so scheint mir alles eitel Stück- und Fetzenwerk; aber doch glaube ich, wenn ich nicht in gar zu verzweifelten Zuständen bin, dass sich in dem Ganzen auch Spuren des Besseren finden lassen.» Und drei Wochen später schreibt Hebbel: «Aus allen Tiefen meiner Seele steigt Genoveva hervor: Nur die Kraft, nur die Liebe — dann lass kommen, was da will ! »

Beim Vergleich der beiden Bekenntnisse wird ersichtlich, welch hohe Bedeutung Schiller seiner Entwicklung in den Jugendjahren beimisst. Auch auf Hebbel lastet das Gefühl der nicht gelebten Jugend. Was hingegen Schiller so schwer bedrückt, ist nicht nur der Verlust der Jugend, sondern der falsche Geist, die verfehlte Lebensart, die man ihm im Verlauf seiner Entwicklung aufzuzwingen versucht hatte. Seine Erziehung ist für ihn die eine Hälfte der Ursachen, die sein leidvolles Dasein bestimmen. In dieser Erkenntnis setzte er sich zum Ziel, nicht nur sich selbst zu überwinden, wie Hebbel bestrebt ist, sondern auch die kulturelle Eigenart einer Gruppe von Menschen, die in der Jugend auf ihn eingewirkt hatten, wie einen Fremdkörper aus seinem Wesen zu tilgen. Eine grosse Zahl philosophisch-dichterischer Werke und spekulativer Schriften über das Wesen des Dichters und der Schönheit sind die Frucht seines Strebens. Aber damit hat Schiller

jede Forschung, die sich mit seiner Gestalt und seinem Werk befasst, in die Gefahr gebracht, die Ideale, denen er nachstrebte, in seiner Dichtung verwirklicht sehen und sein künstlerisches Werk mit den Worten beurteilen zu wollen, die er für die Umschreibung seiner Lebensziele verwendet hat. Darsteller und Erklärer neigen dazu, die «Räuber» nur als revolutionäre Manifestation des von der Natur zur Grösse berufenen Menschen zu betrachten und die Verherrlichung des sittlichen Helden zu übersehen und umgekehrt dazu, das Drama seiner Reifezeit als Ausdruck eines harmonisch spielenden Genies zu sehen und nicht die Diskrepanz zwischen stofflich — sinnlicher Schaulust und sittlichen Formkräften zu beachten oder dazu, den philosophischen Lyriker des Kindheitsmotivs nicht gegen den rationalistischen Darsteller des Kindes abzugrenzen.

Die Problematik von Schillers Werk liegt darin, dass sich in ihm das bewusste Hinstreben zu einem hohen Kunstideal mit dem eher unbewussten Fortwirken des höfisch-klassizistischen Geistes paart. In seiner Persönlichkeit kämpft nicht nur wie bei Kleist und Hebbel der Dramatiker mit sich und der Welt, sondern es bekämpfen sich zwei Kunstauffassungen. Die höfisch — klassizistische Bildungswelt, in der er sich bis zum dreizehnten Lebensjahr sozusagen ausschliesslich bewegte, fasste in ihm so tief Wurzel, dass er sich von ihr nicht ganz befreien konnte. Das Aufgehen in einer Hofkultur blieb für ihn ein zwingendes Bedürfnis, und seine Werke tragen deshalb noch viele Züge der höfischen Kunst, die nach der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts in höchster Blüte stand.

Das betriebsame militärische und höfische Leben seines Vaters glied dem eines deutschen Barockmenschen, der durch die Wirren des Dreissigjährigen Krieges zu rastloser Wanderschaft gezwungen wurde und schliesslich im Schoss einer Stadtrepublik oder im Schatten eines Fürstenthrones in sicheren Verhältnissen einen dauernden Dienst versah. In der Kindheit verlor Kaspar Schiller den Vater. Als fahrender Geselle liess er sich in den Wirbel des Oesterreichischen Erbfolgekrieges ziehen. Bekannt ist sein «simplizianisches» Leben in Holland mit dem Schicksal eines Söldners, der durch Zufall und Missgeschick zu den sonderbarsten Handlungen gezwungen wird: er kämpft bei Freund und Feind, reitet mit Freude am Abenteuerlichen auf Beute und versieht die mannigfaltigsten Dienste. Über den kriegerischen Tatendrang siegte bei ihm die sittliche Stätte, die in einem orthodoxen Glauben verankert war, und ein unerschütterliches Pflichtbewusstsein gestattete ihm, in einem dauernden Dienstverhältnis zu den württembergischen Herzögen zu leben.

Die Erziehung in der Karlsschule nach dem Vorbild der höfischen, militärischen Kadettenanstalt Frankreichs war für Schillers Entwicklung von grösster Tragweite. Sankt Afra, Schulpforta oder Kloster-Bergen, die Lessing, Gellert, Klopstock und Wieland erzogen, waren zwar auch gestrenge «Stätten klassischer Bildung und Gottesgelahrtheit», aber das Militärische, im Rahmen der verschwenderischen Prachtentfaltung eines Fürstenhofes, kam nirgends so zur Geltung wie an der Karlsschule.

Grosse Bedeutung ist der Tatsache beizumessen, dass der Elève Schiller dieser Schule zum Teil sehr positiv gegenüberstand. Sie zeigte Lehrern und Schülern ein doppeltes Antlitz: einesteils stand sie mit der absolutistischen Erziehungsmethode in schärfstem Widerspruch zur Gefühlsrichtung des «Sturms und Drangs» und weckte bei den jungen Verehrern Rousseaus, Klopstocks, Shakespeares und Goethes heftige Widerspenstigkeit; anderseits ermöglichte sie ein vertrauliches Verhältnis der Schüler unter sich zu jungen, lebendigen Lehrern und schuf damit für eine tief fundierte Geistesbildung die denkbar günstigsten Voraussetzungen. Vor allem ist an Schillers freundschaftliche Beziehungen zu Abel zu denken.

In der Karlsschule, wo die Standesunterschiede der Elèven pedantisch hervorgehoben wurden, lernte Schiller die Bedeutung des Adels kennen. Jedes junge Gemüt strebt nach denjenigen Lebensformen, die ihm in seiner unmittelbaren Umgebung als die höchsten erscheinen. Das Hinstreben zur adeligen Welt, das wir beim jungen Schiller voraussetzen, ist ein Charakterzug seiner Persönlichkeit geblieben: für ihn ist eigentlich der Fürstenhof die Heimstätte des Dichters.

Die letzten politischen Konsequenzen aus seinem Bruch mit Herzog Carl Eugen hat Schiller nicht gezogen; denn im tiefsten Grund seines Wesens ist er kein Revolutionär. Es zieht ihn unwiderstehlich an die Stätte zurück, wo er seine Bildung empfangen hat; bei seinem Aufenthalt in Schwaben im Jahre 1793 lässt er sich von den begeisterten Karlsschülern feiern, obgleich er die Erziehung an der schwäbischen Fürstenschule als das grösste Missgeschick seines Lebens betrachtet. Nach seiner Flucht aus Stuttgart sucht er unter die Fittiche eines einflussreichen Hofmannes, des Freiherrn von Dalberg, zu gelangen und geniesst die wohlwollende Unterstützung einer adeligen Dame, der Frau von Wolzogen. Körner, der pflichtbewusste Beamte, steht — in der Mitte von Schillers Leben — als einziger Bürger in der Reihe der grosszügigen Beschützer. Von entscheidender Bedeutung ist für ihn die Unterstützung durch die Herzöge von Weimar und Augustenburg, und wie der Versuch einer Krönung der höfischen Dichterlaufbahn taucht am Ende seines Lebens der Plan auf, sich am Hofe der Hohenzollern niederzulassen. Gerade bei der Frage der Übersiedelung nach Berlin scheint bei ihm das Gefühl der Dankbarkeit gegenüber seinem fürstlichen Gönner, dem Herzog von Weimar, den Ausschlag gegeben zu haben.

In Jena erhält er einen Ruf nach Tübingen; man bietet ihm das langersehnte ausreichende Einkommen an und stellt ihm die günstigsten Bedingungen, unter denen er sich ausschliesslich seinem Dichterberuf widmen könnte. Er weist das Angebot der bürgerlichen Gelehrtenstadt ab und wendet sich mit der Bitte um Gehaltserhöhung an den Weimarer Hof.

Wie peinlich genau kann er bei seinem ersten Auftreten in Weimar sein Verhalten in der höfischen Gesellschaft kontrollieren, seine Wirkung auf die massgebenden Persönlichkeiten erwägen, die höfische Etikette zu befolgen trachten! Ob es darum geht, dem Herzog unterwegs rasch zu begegnen, von einer Dame, die er durch seine adelige Freundin kennengelernt hat, in

«grosser Assemblée» laut genannt zu werden oder schicklich in der Umgebung der Herzoginnen aufzutreten: immer wieder betrachtet er das höfische Getriebe als wesentlich mitbestimmend für seine Laufbahn. Reges Interesse bekundet er für Vorgänge, die sich hinter den Kulissen der Gesellschaft abspielen; was er seinem Freund über das Verhältnis Wielands zur Herzogin-Mutter oder über den Haushalt der Frau «Generalsuperintendent» Herder berichtet, ist Hofklatsch schlimmster Sorte.

Schiller habe «das merkwürdige Glück, als ein besonderer Freund des Volkes zu gelten», sagt Goethe zu Eckermann, dabei sei Schiller weit mehr Aristokrat gewesen als er.

Für Schillers Entwicklung als Dichter war es ferner nicht belanglos, dass er als Karlsschüler durch die adelige Gesellschaft erstmals in seinem Künstlerbewusstsein bestärkt wurde. Mit Gelegenheitsdichtungen hatte er sich bei Anlass der höfischen Geburtstagsfeste zum erstenmal in seinem Dichtertum gesonnt. Die späteren Dramen schrieb er bewusst für das Weimarer Theater, für eine «Hofbühne», und die einzelnen Werke suchte er meistens auf einen bestimmten Festtag der herzoglichen Familie zu vollenden. Noch mit seinem letzten vollendeten Werk, der «Huldigung der Künste», erwies er dem Hof eine Gefälligkeit. In diesem opernhaften Stück wird nochmals, wie im Reyen Lohensteins, mit allegorischen Figuren, die sich selbst erläutern oder durch Embleme kenntlich machen, eine Dynastie in ihrem Glanz gepriesen.

Wie angestrengt Schiller einen höfischen Lebensstil erstrebte, beweisen seine Liebesverhältnisse: Liebe kannte er fast ausschliesslich in Verbindung mit Standesfragen des Adels. Sieht man von einigen unbedeutenden Erlebnissen in Stuttgart und am Mannheimer Theater ab, so kann gesagt werden, dass er sich eigentlich nur zur adeligen Frau hingezogen fühlte. Dies zeigen seine Beziehungen zu Charlotte von Wolzogen, Charlotte von Kalb, Henriette von Arnim und den Töchtern von Lengefeld. Das Leidenschaftsdrama des höfischen Menschen lernte er in nächster Nähe kennen; einige Wochen vor seiner Verheiratung bangte er sogar um das Wohl seiner Braut, weil er die eifersüchtige von Kalb zu allem fähig hielt.

Was hatte Schiller nach seiner Flucht aus Stuttgart nicht Frau von Wolzogen zu verdanken, was nicht Charlotte von Kalb bei seinem ersten Auftreten in Weimar! Die beiden Töchter von Lengefeld ermöglichten ihm manchen Zugang in die Kreise der regimentsfähigen Geschlechter von Rudolstadt, Weimar und Erfurt.

Ein naives Bürgermädchen wie Goethes Klärchen oder Gretchen findet man in seiner Dichtung nicht. Auch seine Luise Millerin drückt sich häufig mit gewählter Sprache aus und verfügt über elegante französische Redebünen: «Lass mich — du weisst nicht, dass deine Hoffnungen mein Herz wie Furien anfallen», «du hast den Feuerbrand in mein junges, friedliches Herz geworfen».

Das Bürgertum, aus dem Schiller hervorgeht, fällt nicht durch quietistische Daseinsfreude oder stolze Selbstsicherheit auf, sondern ist bescheiden dienender Stand. Sein bürgerliches Trauerspiel weist Züge auf, die zeigen, dass er dem Bürgertum gegenüber die Standesvorurteile nicht überwunden hat,

obwohl er sich gerade mit diesem Drama zum Sprecher des dritten Standes machen will. Der alte Miller ist getreuer Untertan, die höfische Welt über ihm ist für ihn Selbstverständlichkeit. Er ist Repräsentant einer sozialen Schicht, eine jener typischen Figuren, die Schiller in den Jugenddramen als Steigbügelhalter der Hauptpersonen geschaffen hat. Miller ist zusammengesetzt aus den Eigenschaften seines Standes, ist mehr «Leben» als «Gestalt», oft grotesk und untragisch, den Vätern des modischen Rührstückes wenig verwandt. Der Dichter nennt ihn selbst einen «Halbnarren» und bekräftigt es, indem er ihm komische Redensarten in den Mund legt wie: «Ich verstehe ja wenig vom Lieben, aber dass es eine Qual sein muss, aufzuhören — so was begreif' ich noch». Lessings Odoardo ist in den Rahmen der Handlung als tragisch gedachte Figur eingegliedert: er hat die abschliessende Mordtat an seiner Tochter zu verüben. Schillers Miller und die Kupplerin sind Kontrastfiguren zur höfischen Welt, sie verschwinden unbegründet und erleben das Ende ihrer Tochter auf der Bühne nicht. Man denke an Hebbels «Maria Magdalena», die mit dem Ausruf Meister Antons schliesst: «Ich verstehe die Welt nicht mehr!» Der unterste Stand wird von Schiller stellenweise eher verspottet als beweint; man wird an satirische Szenen in Molières «Avare» erinnert, wenn der alte Miller in der todesschwülen Atmosphäre am Schluss des Dramas über dem «leibhaftigen Gottesgold» in Verzückung gerät. Das Bewusstsein ist bei Schiller nicht ausgetilgt, dass die bürgerliche Welt nur in der Komödie erscheinen kann. Der Eindruck einer scharfkantigen, terrassenförmigen Zeichnung der sozialen Schichten wird noch dadurch verstärkt, dass er sich in der Darstellung der Kupplerin vom herkömmlichen Charaktermodell nicht wesentlich entfernt hat.

Auch das römisch-klassizistische Virginiamotiv erscheint bei ihm nicht in der rührseligen Stimmung des bürgerlichen Trauerspiels, sondern ist in höfischer Perspektive gesehen. Kosinsky in den «Räubern» ist böhmischer Edelman, ein echter gentilhomme, der die «belle passion» und die «noble passion» in seiner Person vereinigt. Er lässt sich entwaffnen, nachdem er die Schändung seiner Geliebten vergeblich zu rächen versucht hat, verlässt sein Land und holt zu einer Staatsaktion aus, indem er sich den Räubern anschliesst. Das Mädchen ist vor die Alternative gestellt, den Tod des Geliebten zu verursachen oder sich den «Klauen des Tigers» zu überlassen; es wählt den letztern Weg. Bei Schiller wird überlegt gehandelt wie in Lohensteins «Ibrahim Sultan», wo die Ambre die Hybris des Despoten zuerst mit höfischen Winkelzügen auf ein anderes Opfer abzulenken versucht. Noch Verrina wirft sein Schwert weg, nachdem er die Schändung seiner Tochter vernommen hat; «noch ist Gerechtigkeit in Genua!» ruft er aus und macht sich zum Vertreter der Pflicht und des öffentlichen Rechts. Dieser Familienvater, der kalt berechnend eine Verschwörung anzetteln kann, nachdem die höfische Bestie in sein Haus eingebrochen ist, hat wenig mit dem gutmütigen Bürger gemein, wie er am Ende des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland vorhanden war.

Es ist schliesslich in seinem Leben begründet, wenn in seinen Dramen, besonders deutlich in «Maria Stuart» und im Entwurf zur «Prinzessin von Celle», die adelige Heroine in französischer und Lohensteinischer Art den

unmännlichen Mann so häufig überschattet. Es ist nicht verwunderlich, wenn bei ihm ein Beteiligter am Rütlichschwur von der Gattin zum Handeln aufgefordert werden muss und wenn der Sturm der Eidgenossen, die sich verschworen haben, «das Christfest abzuwarten», sogleich losbrechen muss, weil einem Junker die Geliebte geraubt worden ist.

«Wüsst' ich mein Herz an zeitlich Gut gefesselt,

Den Brand wärf' ich hinein mit eigner Hand.»

Dies spricht bei Schiller eine Frau (Gertrud), und der Mann entgegnet:

«Du glaubst an Menschlichkeit! Es schont der Krieg

Auch nicht das zarte Kindlein in der Wiege».

Damit soll nicht gesagt sein, dass es sich in diesem Fall um ein persönliches Bekenntnis handle. Die Frage von Liebe und Stand wurde an sich für Schiller bedeutungsvoll und musste deshalb auch in seiner Dichtung den entsprechenden Ausdruck finden. Wegen der langjährigen Abschnürung von der Aussenwelt fehlten ihm die aufwühlenden Jugenderlebnisse, die in ihm eine bekenntnishafte Liebesdichtung hätten auslösen können. Liebe ist in Schillers Dichtung immer nur «Problem». Im entscheidenden Alter blieb er «eingeschlossen in die Mauern der Akademie» — wie Abel sich ausdrückt — und musste seinen Phantasiehunger aus literarischen Erzeugnissen stillen, während Goethe im pulsierenden Leben des Leipziger Bürgertums untergetaucht war. Die Erziehung zum lebensfremden Literaten, die Schiller zeitlebens schmerzlich empfand, wurde durch den Unterricht Abels noch besonders gefördert, der die Erörterungen psychologischer Fragen mit Beispielen aus der Literatur belegte.

Der dem Leben entfremdete junge Dichter fand einen Ersatz in der Literatur und konnte sich bei der eigenen Produktion von seinen Vorbildern nicht mehr trennen. Literarische Reminiszenzen drängen oft die persönliche Phantasie so weit in den Hintergrund, dass sie nur noch als Nachahmung erscheinen. Auch viele Motive, die der spätere Schiller übernahm, sind von ihm nicht individuell umgestaltet, sondern mit dem peinlichen Charakter des Heterogenen angegliedert. Ein Beweis für die Richtigkeit dieser Feststellung liegt schon darin, dass sich der motivforschenden Literaturgeschichte in seinen Werken ein ausgedehntes Feld der Bestätigung erschloss. Ein Beispiel aus «Fiesco»: «Schon längst liebte ich ihre Tochter, und nie durft' ich es wagen, um ihre Hand zu bitten, weil mein ganzes Vermögen auf falschen Brettern von Koromandel schwamm. Eben jetzt fliegt meine Fortuna wohlbehalten in die Reede und führt, wie sie sagen, unermessliche Schätze mit. Ich bin ein reicher Mann. Schenken Sie mir Berta, ich mache sie glücklich.» Ähnlich wie er sich hier Shakespeares «Kaufmann von Venedig» gegenüber zu Dank verpflichtet, ergeht es ihm bei der Darstellung des Todes von Max Piccolomini, wo ihm Racine entgegenkommt, oder bei der Gestaltung der Montgomery-Szene, die dem einundzwanzigsten Gesang der Ilias nachgebildet ist.

Der Erste, der diese Gestaltungsweise festgestellt hat, ist Schiller selbst gewesen. In der Besprechung der «Räuber» im «Württembergischen Repertorium»

gesteht er, dass Karl Moor in «Shakespearischer Manier» nach Plutarch und Cervantes «amalgamiert» sei. Um sein eigenes Werk zu rechtfertigen, beruft er sich auf die Literatur.

Die andere Grossmacht, die ihn bei se'nem Mangel an persönlichen Erlebnissen wichtige Dienste leistet, ist die Geschichte. In Schiller ist noch der Glaube mächtig, dass der grossen Dichtung schlechthin ein historischer Stoff zugrunde liegen müsse. Er wählt eine grosse Gestalt, weil sie ihm wegen des Charakters, den ihr die «fable convenue» zuschreibt, in psychologischer Hinsicht interessiert. Von diesem wissenschaftlich gefärbten Gestaltungstrieb zeugen ausser den vollendeten historischen Dramen die Pläne zu «Agrippina», «Heinrich der Löwe», «Heinrich der Vierte», «Monaldeschi» und «Charlotte Corday». Schiller ist ein letzter Polyhistor, in dem der Geschichtsforscher selbstherrlich neben dem Dichter lebt. Seine Doppelstellung als Dichter und Dozent für Geschichte ist nicht zufälliges Lebensschicksal, sondern prägnantester Ausdruck seiner Persönlichkeit, wie sie aus seinen Werken spricht. Das Verarbeiten der Quellen bei der dichterischen Produktion ist bei ihm mehr ein Zusammenstellen und Verweben als ein Neuschaffen aus rein innerer Schau wie bei Kleist, Hebbel und Grillparzer. Ohne Gewissenskonflikte kann er einzelne Begebenheiten als selbständige «Kuriositäten» seinem Werke einverleiben, so etwa die Kapuzinerpredigt im «Wallenstein», zu der er von Goethe angeregt wurde. «(Ich habe) keine Bedenken getragen», bemerkt er dazu, «mein würdiges Vorbild in vielen Stellen bloss zu übersetzen, in andern zu kopieren». Gerade dadurch, dass er die Quellen häufig sprechen lässt, wirken seine Dramen so lebendig. «Ich werde mir gesagt sein lassen», schreibt er an Goethe, «keine andere als historische Stoffe zu wählen; frei erfundene würden meine Klippe sein. Es ist eine ganz andere Operation, das Realistische zu idealisieren, als das Ideale zu realisieren, und letzteres ist der eigentliche Fall bei freien Fiktionen. Es steht in meinem Vermögen, eine gegebene bestimmte und beschränkte Materie zu beleben, zu erwärmen und gleichsam aufquellen zu machen, während dass die objektive Bestimmtheit eines solchen Stoffes meine Phantasie zügelt und meiner Willkür widersteht.» Schiller ist seinem Grundsatz nicht immer treu geblieben; die Personen in der «Braut von Messina» sind deshalb auch die farblosesten, die er je gezeichnet hat.

Er schaltet nicht frei mit der Geschichte wie Kleist, der in der «Hermannsschlacht» die Deutschen der napoleonischen Besetzungszeit in germanischem Kostüm auf die Bühne bringt und sich in der «Penthesilea» über das historische Bild der Antike unbekümmert hinwegsetzt; denn er hat noch das Gewissen des Pragmatikers, der sich dem gelehrten Publikum gegenüber für eine gewisse Übereinstimmung seines Werkes mit dem Quellenmaterial verantwortlich fühlt. Seine Rechtfertigung des «Don Carlos», besonders im zweiten Brief, oder die selbstkritischen Bemerkungen über die Vermischung der Religionen in der «Braut von Messina» sind Ausdruck jener wissenschaftlichen Befangenheit, wie sie sich in den Streitigkeiten zwischen Corneille und Racine um den wahren Charakter der Römer kundtut.

Schillers Dramen tragen noch den Charakter der dramatisierten Geschichte, denn an allen ist eine wissenschaftliche Sammeltätigkeit des Dichters zu beobachten, besonders im «Tell», wo einzelne Verse fast wörtlich mit der Vorlage übereinstimmen:

«Dies Haus, Herr Vogt, ist meines Herrn des Kaisers
Und Eures und mein Lehen — Da versetzt er:
Ich bin Regent im Land an Kaisers Statt
Und will nicht, dass der Bauer Häuser baue.»

Die entsprechende Stelle in Tschudis «Chronicon helveticum» lautet: «Herr, das Huss ist mins Herrn des Königs, und üwer, und min Lechen. Der Landt-Vogt sprach: Ich bin an mins Herrn des Königs statt Regent im Land, ich will nit dass Puren Hüsser buwind on min Verwillgen.»

Hebbel reist vor der Arbeit am «Demetrius» an die russische Grenze; in den Strassen Krakaus freut er sich an «zusammengeflackten Kostümen verwahrloster Sarmaten» und sucht im wogenden Alltagsleben der Slawen lebendige Bilder für sein historisches Drama. Schillers Notizen zum «Demetrius» wie «Nichtgebrauch der Bäder — Instrumentalmusik und Jagdhunde in den Kirchen» usw. zeugen von der Sammelarbeit des neugierigen Polyhistor, der in stiller Gelehrtenstube aus Reiseschilderungen und historischen Quellen sein Anschauungsbedürfnis befriedigt. Weil «der Gedanke das Element seines Lebens» ist, wie Wilhelm von Humboldt sich ausdrückt, kann er die breite Stoffwelt seiner Werke aus der Lektüre schöpfen.

Bevor sich Schiller der Geschichtsdeutung Kants anschloss, war er der Geschichtsbetrachtung, wie sie dem Staatsroman des siebzehnten Jahrhunderts zugrunde liegt, noch nicht fern. Für den Erzähler des Barock sind alle menschlichen Taten der Hinfälligkeit der Zeit unterworfen; einen optimistischen Ausblick in einen Idealstaat gibt es für ihn nicht, deshalb auch keinen Rückblick in eine wesentlich anders geartete, der Vernunft noch entbehrende Epoche «roher Sinnlichkeit». Dafür konzentriert sich sein Interesse auf diplomatische Verwicklungen und Seltsamkeiten in der Kabinettpolitik. Ein Auswalzen des Stoffes in unübersehbare Breite war die notwendige Folge dieser Einstellung zum zeitlichen Geschehen.

In der Ankündigung zur «Geschichte der Verschwörungen», die Schiller für die «Gothaischen gelehrten Zeitungen» verfasste, zeigt sich noch jene Freude an der Darstellung diplomatischer Verwicklungen, die durch nichts anderes ausgelöst wird als durch die Neugierde für «Merkwürdigkeiten» im Getriebe des Staates: «Die verschiedenen Verfasser nehmen bei der Wahl der Geschichten weniger Rücksicht auf ihren universalischen Einfluss, als auf das Interesse des Détails und der Charaktere, und werden sich weder an eine Zeitfolge der Begebenheiten, noch an eine geographische oder statistische Ordnung binden. Bloss politische Revolutionen werden ausgeschlossen sein, Privatbegebenheiten hingegen, welche sich in dieser Gattung durch irgendeine interessante Merkwürdigkeit auszeichnen, darin aufgenommen werden.» Schiller gab mit der Schilderung der «Verschwörung des Marquis von Bedemar gegen die Republik Venedig im Jahr 1618» ein typisches Beispiel dieser

ausschliesslich an diplomatischen Verwicklungen orientierten Geschichtsschreibung. Diese Darstellungen, mit denen er das Publikum zu unterhalten gedachte, hätte er, wie Lohenstein den Staatsroman «Arminius und Thusnelda», ad infinitum fortführen können.

Es ist zu betonen, dass er als Erzähler nicht nur mit der Modeströmung der psychologischen und philosophischen Lehrerzählung ging, sondern offensichtlich noch darauf bedacht war, bloss die Neugierde seiner Leserschaft zu befriedigen. Mit dieser Tendenz schuf er im «Geisterseher» und vor allem im «Spiel des Schicksals», dem eine wahre Begebenheit zugrunde liegt, und bei dem eine Eingliederung in die zeitgenössische Epik nicht leicht fällt, eine Spätform des höfischen Schlüsselromans.

Schiller schuf als letzter Dramatiker der deutschen Literatur ausgedehnte Haupt- und Staatsaktionen, die alle Merkmale dieser Untergattung tragen. Zum Zweck der dramatischen Spannung ist der Zufall verwendet wie beim verfehlten Mordanschlag auf die Königin Elisabeth in «Maria Stuart»; Wallenstein wird ermordet, weil die Schweden vor den Toren Egers stehen sollen, aber es stellt sich heraus, dass es die Kaiserlichen gewesen sind. Die Reihe der untreuen Intriganten, welche die Handlung vorwärts bringen, beginnt in seinem Werk mit Franz Moor; ihm folgen der Mohr im «Fiesco», Wurm, Buttler usw. Die Intrigen der kalt berechnenden Höflinge bilden bei ihm einen Hauptnerv im Netzwerk der Handlung; man denke sich «Maria Stuart» ohne das hinterhältige Spiel Leicesters mit dem doppelzüngigen Mortimer, und das Stück entbehrte jeder dramatischen Spannkraft. Dem höfischen Triumphzug mit effektvoller Prachtentfaltung begegnet man in der «Jungfrau von Orleans» und in den Plänen zum «Demetrius»; in der «Braut von Messina» wird eine fürstliche Totenfeier beschrieben, und der «Tell» schliesst mit brausender Siegesfeststimmung. Mit Vorliebe lässt Schiller die Schaulustigen hinter die Kulissen des Hofes blicken wie mit den Audienzszenen im «Don Carlos» oder mit dem Kronrat der Elisabeth in der «Maria Stuart».

Von grosser Tragweite für Schillers dichterische Entwicklung war seine frühe Bekanntschaft mit den Werken Hallers. Sein Jugendfreund Conz berichtet, dass er «öfter aus seinem Munde... die energische gedrängte Fülle der Hallerschen Lehrpoesien, die seinem eigenen Tiefsinn und Ernst so sehr zusagten, rühmen» hörte.

Buchwald hält mit Recht den Einfluss Hallers auf Schiller für bedeutender als den Klopstocks. Die sakrale Kunst des jungen Schiller ist eher wirkungsvoll — pathetisch als ausdrucksvoll — überschwänglich. Dies kann ein Vergleich von Klopstocks Elegie «Die frühen Gräber» mit Schillers «Leichenphantasie» zeigen:

«Willkommen, o silberner Mond,
Schöner, stiller Gefährt' der Nacht!
Du entfliehst? Eile nicht, bleib, Gedankenfreund!
Sehet, er bleibt; das Gewölk wallte nur hin»
(Klopstock).

«Mit erstorbnem Scheinen
 Steht der Mond auf totenstillen Hainen,
 Seufzend streicht der Nachtgeist durch die Luft-
 Nebelwolken schauern,
 Sterne trauern
 Bleich herab, wie Lampen in der Gruft.
 Gleich Gespenstern, stumm und hohl und hager,
 Zieht in schwarzem Totenpompe dort
 Ein Gewimmel nach dem Leichenlager
 Unterm Schauerflor der Grabnacht fort»
 (Schiller).

Schiller fühlt sich im Unterschied zu Klopstock an den Reim gebunden. Er spricht metonymisch. Seine Mondlandschaft ist objektiv, nicht ichbezogen. Vor allem zeigt sich bei ihm die Neigung zur Darstellung des Sinnlich - Grauenhaften, zur Ausmalung der Hinfälligkeit des Lebens. Diese Merkmale treffen für die meisten Dichtungen Hallers zu.

Es wäre falsch, in Haller, dem Dichter der «Alpen», nur den Bahnbrecher der Naturlyrik zu sehen. Seine Gelegenheitscarmina, die zum Teil Ausdruck konventionellsten christlichen Geistes des Barockzeitalters sind, wirkten auf Schiller ebenso nachhaltig wie die Naturdichtung. In dem Gedicht «Beim Tode der Frau Johanna Maria Ayrer» stellt Haller nur allgemeine Betrachtungen über die Nichtigkeit des irdischen Lebens an; er spricht nicht einmal den Namen der Verstorbenen aus. Wie im Gedicht Johann Rists «Auf den Tod Wallensteins» löst der Tod einer Person im Dichter nichts anderes aus als Gedanken über die Hinfälligkeit des Daseins.

Diese barocken Züge der objektiven Vergänglichkeitspoesie tragen noch die Leichencarmina, die Schiller am Grabe der württembergischen Offiziere von Wiltmaister und von Rieger vorträgt:

«Aus des Menschen kaltem, starrem Rumpfe
 Sterben seine wirbelnde Triumphe,
 Röcheln all in ein Gewimmer aus —
 Glück und Ruhm zerflattern auf dem Sarge,
 Könige und Bettler, Feige, Starke,
 Ziehn hinunter in das Totenhaus.»

«Rang und Macht, die lächerlichen Flitter,
 Fallen ab am Tage des Gerichts,
 Fallen ab wie Blätter im Gewitter,
 Und der Pomp — ist nichts!»

Wie nachhaltig der Einfluss von Hallers Gelegenheitslyrik auf Schiller gewesen ist, zeigt sich beim Vergleich der Hochzeitscarmina. Schiller wurde in Bauerbach von Frau von Wolzogen aufgefordert, zur Hochzeit ihrer Pflegetochter Henriette Sturm mit einem Beamten des Gutes Walldorf ein Gedicht zu verfassen. Viele Strophen dieses «Hochzeitgedichtes» sind Variationen über

Hallers Gedicht zur Vermählung des Berner Schultheissen Isaak Steiger. Zum Vergleich seien folgende Strophen angeführt:

«Verschwieg'ne Saiten! stimmt euch wieder,
Kein Tag war mehr der Musen wert.
Belebt mit Tönen meine Lieder,
Von denen, die die Nachwelt hört.
Nichts Niedrig's hab' ich vorgenommen,
Nur Töne, die vom Herzen kommen,
Nur Töne, die zum Herzen gehn;
Beim edlen Vorwurf, den ich wähle,
Soll auch in der gemeinsten Seele
Der Ode hoher Geist entstehn»

(Haller).

«Zum erstenmal nach langer Musse —
Dir, gutes Kind, zum Hochzeitsgrusse,
Ergreif' ich meinen Dichterkiel.
Die Schäferstunde schlägt mir wieder —
Vom Herzen strömen warme Lieder
Ins brachgelegne Saitenspiel»

(Schiller).

Schiller, der in Bauerbach in voller dichterischer Produktion steht, beginnt wie Haller, indem er eine bei ihm längst verstummte Muse sprechen zu lassen vorgibt. Wenn sich Haller an den Mann wendet und Schiller an die Braut, würde man nicht ohne weiteres verwandte Töne erwarten:

«Doch eines Staatsmanns äuss'rer Schimmer
Ist eine Pracht, die Kummer deckt:
Das Herz bleibt öd' und ruhet nimmer,
Wenn es nicht treue Freundschaft schmeckt.
Ein Herrscher opfert sich dem Staate.
Von seiner Müh' und wachem Rate
Ist er allein, der nichts geniesst;
Unselig! wenn nicht treue Liebe
Die Zuflucht seiner Seele bliebe,
Die Lust auf seine Sorgen giesst»

(Haller).

«Wenn unter drückenden Gewichten
Des Kummers und der Bürgerpflichten
Der müde Gatte niederfiel,
Wirst du mit einem holden Lächeln
Erfrischung ihm entgegenfächeln —
Und spielend trägt er sie zum Ziel»

(Schiller).

In beiden Fällen handelt es sich um die Heirat eines Mannes, der in einem Dienstverhältnis steht, und beide Dichter ergreifen die Gelegenheit, um das

barocke Thema von Pflicht und Liebe, den Gegensatz von «noble passion» und «belle passion» zur Sprache zu bringen; dabei wird die Person, der die Worte gewidmet sind, nur scheinbar angesprochen. Sogar das Gedicht «Zu Körners Hochzeit», das an den vertrautesten Freund gerichtet ist, hat den Charakter des konventionellen Gelegenheitscarmens und ist stellenweise nur eine Paraphrase des Themas, das im Gedicht an Henriette Sturm angeschlagen wurde:

«Wenn die ernste Männerpflicht
Deinen Geist ermüdet,
Wenn der Sorgen Bleigewicht
Finster auf dir brütet,
Falsche Freunde von dir fliehn,
Feinde dich verhöhnen,
Wetter dir entgegenziehn,
Donner um dich dröhnen,
Wenn dein ganzer Himmel fällt,
Wenn dein Engel weichet,
Wenn um dich die ganze Welt
Einer Wüste gleicht: —
O dann wird ihr sanfter Blick
Dir Erquickung fächeln;
Die Verzweiflung tritt zurück,
Weicht vor ihrem Lächeln.»

Noch in der «Huldigung der Künste» glaubt man den Einfluss von Hallers «Serenade» zu verspüren, die «bei der Anwesenheit Georgs II. in Göttingen» aufgeführt wurde. Schiller rühmt wie Haller die kolonisatorische Tat des gefeierten Herrscherhauses; die allegorische Figur der «Architektur» spricht:

«Mich sahst du thronen an der Newa Strom!
Dein grosser Ahnherr rief mich nach dem Norden,
Und dort erbaut ich ihm ein zweites Rom,
Durch mich ist es ein Kaisersitz geworden.
Ein Paradies der Herrlichkeit und Grösse
Stieg unter meiner Zauberrute Schlag.
Jetzt rauscht des Lebens lustiges Getöse,
Wo vormals nur ein düsterer Nebel lag;
Die stolze Flottenrüstung seiner Maste
Erschreckt den alten Belt in seinem Meerpalaste.»

Dies klingt an eine Stelle in Hallers Gedicht an:

«Von deiner Themse Flut, auf deren breitem Rücken,
Als einem Meer,
Mit unbemüh'ter Eil' und stiller Majestät,
Ein Meer von Masten prächtig geht;
Vom kalten Ladoga, wo, vor Elisabeth
Sich hundert unbekannte Völker bücken;

.

Und keines Vaterland ist so entfremdet,
Das nicht Georgens Lob gelernet,
Wo nicht, wer Freiheit schätzt, wer Recht und Tugend übt,
Dich, Herr! als Held verehrt, als Vater liebt.»

Der starke sprachliche Einfluss Hallers auf Schiller, der sich bis zum «Tell» nachweisen lässt, ist schon von Adolf Frey in seiner Arbeit über Haller anhand zahlreicher Parallelen dargelegt worden. Zum Beispiel ist die asyndetische Wortbildung «das **Morgentor** des Schönen» den «Morgengedanken» entnommen, die der sechzehnjährige Haller in seiner Abhängigkeit von den Schlesiern gedichtet hat.

Es erhebt sich die Frage, ob Schiller ausser dem spätbarocken Haller auch deutsche Dichter des siebzehnten Jahrhunderts gekannt habe. Direkte Zeugnisse fehlen. Gleichwohl ist anzunehmen, dass dem jungen Dichter deutsche Barocklyrik vertraut war. Jene barocke Redeblyume, mit der er in der Vorrede zur «Anthologie auf das Jahr 1782» die Lyrik persifliert, ist vielsagend, weil er damit etwas Typisches ausdrücken will: «So geh dann hin, sibirische Anthologie — Geh — du wirst manchen Süssling beseligen, wirst von ihm auf den Nachttisch seiner Herzeinigen gelegt werden und zum Dank ihre **alabasterne Lilienschnee-hand** seinem zärtlichen Kuss verraten.» Schiller muss echte Barocklyrik in der Hand gehabt haben; denn es lässt sich nicht vermuten, dass er mit diesem Schülerwitz das Produkt irgendeines Zeitgenossen brandmarken wollte, weil dieser Ausdruck damals von einem Dichter kaum mehr verwendet wurde.

In der Abhandlung «Über naive und sentimentalische Dichtung» wird die deutsche Barockdichtung mit keinem Wort erwähnt. Abraham a Santa Clara, dem Schiller die Kapuzinerpredigt im «Wallenstein» verdankt, scheint von ihm als isoliertes Kuriosum aufgefasst worden zu sein, wie aus dem Briefwechsel mit Goethe zu schliessen ist.

Hingegen hat Schiller das spanische Barockdrama kurz vor seinem Tod kennengelernt. Gries soll ihn ganz entzückt bei der Lektüre von Schlegels Calderon-Übersetzung angetroffen haben. «Wie manchen Fehlgriff», soll Schiller gesagt haben, «hätten Goethe und ich uns ersparen können, wenn wir den Calderon früher gekannt hätten.» Ein Einfluss des spanischen christlichen Dramas auf den «Tell» und den «Denetrius», die in Frage kämen, ist nicht zu beobachten. Es liegt zwar keine Berechtigung vor, an der Richtigkeit der Aussage Gries' zu zweifeln, obwohl diese vereinzelt dasteht und auch durch den Briefwechsel mit Goethe keineswegs erhärtet wird. Schiller ist bei der Gestaltung nicht unmittelbar an seine Erlebnisse gebunden: er kann Goethe gegenüber die Idee der dem Individuum immanenten Tragik des Warbeck entwickeln, sich gegen das französische Leidenschaftsdrama ereifern und gleichzeitig mit der Arbeit an «Maria Stuart», dem barocksten seiner Dramen, beschäftigt sein. Es lässt sich durchaus denken, dass er vom Heldendrama Calderons tief ergriffen ist und dennoch an die Ausarbeitung seiner früheren Pläne geht. Goethe hat später die deutsche Bühne dazu beglückwünscht, dass Schiller die Begeisterung der Romantiker für die christliche Märtyrertragödie der Spanier nicht mehr erlebt habe. In der «Jungfrau von

Orleans» finden sich einige spanisch-trochäische Partien, die unter dem Eindruck von Tiecks «Genoveva» entstanden sein können; aber bei dieser formalen Anlehnung Schillers an das spanische Barock scheint es geblieben zu sein.

Auch die Wiederentdeckung Gryphius' und Lohensteins durch die Romantiker hat er nicht mehr erlebt. Wenn sein Werk häufig an das Barock anklingt, ist dies in seinem Dichtertum begründet, das durch die höfischen Lebensgrundlagen bestimmt ist.

Schillers Blicke waren nach Frankreich gewendet, wenn die Dichtung des siebzehnten Jahrhunderts zur Diskussion stand. Sein ganzes Streben war darauf gerichtet, dem deutschen Theater ein hohes Ansehen zu verschaffen, wie es das französische bereits besass. Dabei ging er allzu überzeugt von der Voraussetzung aus, dass diese Stufe in Deutschland erst erklommen werden müsse, als dass er noch ein besonderes Interesse für ein deutsches Drama des siebzehnten Jahrhunderts hätte aufbringen können. Der Nachweis, dass Schiller das schlesische Drama gekannt habe, wird mit grösster Wahrscheinlichkeit nie erbracht werden können.

Werner hat im Jahre 1905 einen Vergleich zwischen «Maria Stuart» und «Katharina von Georgien» angestellt und auf Grund der verblüffenden Ähnlichkeit gewisser Motive bei Schiller eine Kenntnis des Gryphischen Dramas voraussetzen wollen. Die beiden Dramen weisen folgende Parallelen auf:

Bei Gryphius wie bei Schiller schmachtet zu Beginn eine gefangene Königin. Vom Ausland scheint der Gefangenen Hilfe zu kommen: Mortimer bringt heimlich einen Brief aus Frankreich; zwei Boten bringen Katharina verstohlen ein Schreiben aus ihrer Heimat Gurgistan. Für die Königin verwendet sich ein ausländischer Diplomat: bei Schiller der französische, bei Gryphius der russische Gesandte. Die Gegenspieler der Gefangenen, Königin Elisabeth bzw. der persische Schah, zeigen sich unschlüssig. In beiden Dramen wird an die Diener ein doppelsinniger Befehl zur Hinrichtung erteilt, und beide Herrscher schieben am Schluss die Schuld auf die Diener.

Die äusserlichen Ähnlichkeiten erweisen sich als zufällig, weil die in Frage stehenden Motive mit dem Quellenmaterial übereinstimmen, das Schiller benutzt hat. Die Gleichartigkeit einzelner Szenen ist auf eine verwandte Gestaltungsweise der beiden Dramatiker zurückzuführen; dies soll in den folgenden Kapiteln dargelegt werden. Nur eine Frage, die mit Schillers römisch-klassizistischer Bildung zusammenhängt, sei hier berührt: die Verwandtschaft im Aufbau.

Die wichtigste Übereinstimmung beruht darauf, dass beide Werke nach dem französischen Vorbild der Gerichtsszene geformt sind. Zuerst wird dem Angeklagten sein Verbrechen vorgehalten: dann spricht der Kläger; der dritte Akt bringt als Höhepunkt der dramatischen Spannung die Konfrontation beider Parteien; es folgt die Gerichtsverhandlung mit dem Urteil und im fünften Akt die Hinrichtung mit dem Nachspiel, das dem Zuschauer die Folgen der Staatsaktion vor Augen führt.

Dasselbe dramatische Formprinzip liegt Corneilles «Cid», «Cinna» und «Horace», Racines «Britannicus» und den meisten Tragödien Gryphius' zu-

grunde: «Carolus Stuardus», «Katharina von Georgien» und «Papinian». Schiller macht sich bei der Gestaltung der «Maria Stuart» die charakteristische barocke Dramentechnik zu eigen, die dem Gerichtsverfahren entnommen ist. Damit ist einer seiner Wesenszüge hervorgehoben: die römische Geistesart.

Die Verwandtschaft des Barockzeitalters mit der römischen Kultur zeigt sich unter anderm darin, dass eine der grossen kulturellen Leistungen der Römer, die Schaffung des universalen Rechtsbegriffs und die Ausgestaltung eines objektiven Rechtsprozesses, im barocken Drama eine tiefe Nachwirkung gefunden hat. Es ist verständlich, dass sich ein moralisierender Dramatiker dieser Erscheinung des öffentlichen Lebens als besonders zugänglich erweist.

Schiller, der sich in der Fürstenschule einmal unter den Juristen befand und zum Kameralisten bestimmt war, vor dessen Augen sich kolossale Ungerechtigkeiten fürstlicher Willkürherrschaft abspielten wie die Gefangenhaltung Schubarts, die Zwangsrekrutierung der Elören usw., war dazu bestimmt, mit seinem ausgeprägten ethischen Empfinden zu einem Verfechter des Rechtes zu werden. Ein deutlicher Beweis für sein brennendes Interesse an Rechtsfragen ist seine Herausgabe der «Merkwürdigsten Rechtsfälle nach Pitaval». Schon sein erster Dramenheld, Karl Moor, steht am Ende des Dramas vor den Schranken des Gerichts: «Ich geh', mich in die Hände der Justiz zu überliefern.» In allen Jugenddramen spielt die Rechtsfrage eine entscheidende Rolle. Mit dem Stoff der «Maria Stuart» bot sich ihm die Gelegenheit zur Darstellung eines bedeutenden politischen Prozesses, bei dem die Figuren der Klägerin und der Angeklagten schon in der geschichtlichen Überlieferung alle Mithandelnden überragen. Die Wahl des Aufbaus, der der Gerichtsszene entspricht, drängte sich ihm bei seiner moralischen Einstellung zu diesem Stoff notwendig auf. Schon den «Wallenstein» suchte er nach diesem römisch-französischen Muster zu formen. Was er aber bei der Fülle der Gestalten dort nicht restlos durchführen konnte, war ihm in «Maria Stuart» erreichbar, weil die beiden Parteien des Gerichts plastisch vor ihn hintraten.

Die französisch - klassizistische Bildungsrichtung, die von der römischen Kultur bestimmt ist, erscheint beim jungen Schiller zunächst mit dem üblichen lateinischen Schülergedicht, zu dem er durch den fast ausschliesslich auf Latein eingestellten Sprachunterricht angeregt wurde. Aber schon mit der Virgil - Übersetzung «Sturm auf dem Tyrrhener Meer», die 1780 in Haugs «Schwäbischem Magazin» erschien, erweist sich die römisch - klassizistische Geistesrichtung als tief eingewurzelt in seinem Wesen. Zu Virgil, seinem Jugendfreund, nahm er wieder Zuflucht, als er sich in Jena in einer Zeit schwerer Krankheit durch die Dichtung aufrichten wollte. Die damals entstandenen italienischen Stenzen, mit denen er den Ton des Originals richtig zu treffen vermeinte, haben noch etwas von jener klassizistischen Formfreude, die den Dichter des Barock erfüllte, wenn er die Antike dichterisch darstellen wollte.

Eindrücklich beschrieb Wilhelm von Humboldt den römischen Charakter Schillers, als er im Mai 1805 Madame de Staël den Tod seines Freundes mitteilte: «Schiller aimait prodigieusement Rome et les anciens Romains, c'était

son projet favori de vouer un jour des années entières à écrire une histoire de l'ancienne Rome. S'il reste quelque chose de son être qui conserve la conscience de ce qu'il fut, sa pensée errera souvent autour des sept collines, de ce point qui est l'image la plus grande et la plus vive du néant des choses humaines, le centre de notre histoire et de notre culture.»

Latein und Französisch sind die einzigen Fremdsprachen, die Schiller einigermassen beherrschte. Das Griechische lernte er in seiner Jugend nur in Anfängen kennen, und später ist es bei ihm beim Vorsatz geblieben, sich in diese Sprache zu vertiefen. Den ersten Einblick in die griechische Tragödie verschaffte er sich durch eine französische Prosaübersetzung, Brumoy's «Théâtre des Grecs». Diese Fassung, die er im Sommer 1788 in Rudolstadt erstmals benützte, war ihm eine wesentliche Stütze bei der Übertragung der «Iphigenie in Aulis»; er bezeichnet sie Körner gegenüber als sein «eigentliches Original». In der festen Überzeugung, das Original zu übertreffen, gab er den Chor des Euripides in gereimten Strophen wieder. «Zeit und Mühe hat es mir allerdings gekostet», schrieb er an Körner, «und das, was im Euripides schlecht war, bei weitem am meisten. Die Chöre haben durch mich gewonnen, d.h. was sie bei manchem andern Übersetzer nicht gewonnen hätten; denn vielleicht sind sie im Original durch die Diktion vortrefflich». Es hat sich bis heute kein direktes Vorbild für die Chorstopfen in Schillers Übersetzung der «Iphigenie» aufspüren lassen. Die Bindung in gereimte Verse muss als eine selbständige Tat betrachtet werden. Er hielt es nicht für notwendig, den Geist des griechischen Dramas durch Angleichung in Metrum und reimloser Sprache lebendig zu machen, sondern gestaltete — wie der barocke Klassizismus — mit eigenem Formwillen.

In theoretischen Schriften und in philosophischer Lyrik verehrt er die griechische Antike als das Zeitalter des Universalmentschentums und der vollendeten Harmonie, er preist die Verbindung von «Sinnenglück und Seelenfrieden» im Natur und Geist umschliessenden Ideal der klassischen Schönheit; aber sobald er nicht nur über sein Vorbild spricht, sondern es selbst darstellt, zeigt sich bei ihm der Zwiespalt des «sentimentalischen» Dichters. Mit Selbstverständlichkeit stellt er die antike Götterwelt neben christliche Ideen der Vergänglichkeit und Auferstehung; dies ist der Fall, wenn Amalie ins Grab sinken will, um sich in einen unendlichen Traum von Karl einzuwiegen, «bis man die Glocke der Auferstehung läutet», und Schiller gleich darauf ihre Klage in klassischem Gewand, in «Hektors Abschied», wiederholt. Das Gedicht «Das Ideal und das Leben» klingt in einer Verherrlichung des christlichen Opfergedankens aus: nach mühevollen Kämpfen wird Herkules, «des Irdischen entkleidet», in die Götterwelt entrückt. Das christliche Jenseits wird in diesem Gedicht mit allegorischen Mitteln umschrieben, die der griechischen Mythologie entnommen sind. In verwandtem Geiste liess etwa Lohenstein Herkules den Weg der christlichen Tugend preisen:

«Mein Hertze schlägt / der Leib wird kalt!

Weh dem / der diesen Irrweg suchet!

Wohl dem / der mit mir treten kann

Hier auf der Tugend Distel = Bahn.»

Was Schiller dem Geist des Barock besonders eng verwandt erscheinen lässt, ist sein religiöses Pathos, seine tiefe Ergriffenheit von einer absoluten, über dem Irdischen thronenden Instanz.

Auch an der Ausprägung dieses Charakterzuges wirkte die Erziehung, die ihm zuteil wurde, entscheidend mit. Die in den Schillerbiographien oft hervorgehobene Religiosität der Mutter, die das Kind beeindruckt haben soll, ist eher durch orthodoxe Frömmigkeit als durch pietistische Versenkung in die Wunderwelt der Seele gekennzeichnet. Der schwäbische Pietismus zeigt sich im Zug der religiösen Schwärmerei jener Zeit am wenigsten verstiegen. Den Priestern in der Karlsschule soll sich Schiller nach dem Bericht Petersens immer ferngehalten haben. Eine Gestalt wie Susanne von Klettenberg hat in seinem Leben nie eine Rolle gespielt. Die Bekenntnisse einer «schönen Seele» wie Maria Stuart sind nicht Offenbarungen eines mystischen Gefühlszustandes, sondern Bekenntnisse eines orthodoxen Glaubens an das Jenseits:

«Was klagt ihr? warum weint ihr? Freuen solltet
Ihr euch mit mir, dass meiner Leiden Ziel
Nun endlich naht, dass meine Bande fallen,
Mein Kerker aufgeht und die frohe Seele sich
Auf Engelsflügeln schwingt zur ew'gen Freiheit.»

Die Unterweisung in der Religion, die Schiller in der Ludwigsburger Zeit durch Jahn zuteil wurde, zeichnete sich durch strengsten Dogmatismus aus, und im Religionsunterricht in der Karlsschule ist sicher mehr von Gottesfurcht als von Gottesliebe gesprochen worden.

Das religiöse Gefühl des jungen Dichters fand einen deutlichen Ausdruck in der Rede über das Weltgericht, mit der Pastor Moser den Franz Moor zum Erzittern bringt: «Sehet zu», sagt Moser, «das Schicksal der Menschen stehet unter sich in fürchterlich schönem Gleichgewicht. Die Wagschale dieses Lebens sinkend wird hochsteigen in jenem, steigend in diesem wird in jenem zu Boden fallen. Aber was hier zeitliches Leiden war, wird dort ewiger Triumph; was hier endlicher Triumph war, wird dort ewige unendliche Verzweiflung.» Es ist nicht aufklärerischer Moralismus, was Moser vorträgt, sondern christliche Ethik: der Mensch steht vor einer metaphysischen Instanz, vor der jede Emanzipation in Nichts zerfällt. Vor diesem Forum hat am Ende auch Karl Moor zu erscheinen. Man sucht vergeblich nach einem ähnlichen Beispiel im zeitgenössischen Drama, wo mit solcher Wucht die christliche Idee eines strafenden Weltgerichtes vorgetragen würde. Das irdische Leben ist für Schiller im Grund doch nur Staub und der Hinfälligkeit des Zeitlichen unterworfen.

Eine Besonderheit im religiösen Erleben des jungen Schiller ist die Begeisterung für die Grösse und Unendlichkeit des Universums, wie er sie etwa in dem Gedicht «Die Grösse der Welt» zum Ausdruck brachte:

«Sterne sah ich bereits jugendlich auferstehn,
Tausendjährigen Gangs durchs Firmament zu gehn,
Sah sie spielen
Nach den lockenden Zielen;

Irrend suchte mein Blick umher,
Sah die Räume schon — sternenleer.»

Dieses Gedicht zeigt einen seiner wichtigsten Berührungspunkte mit dem Barock.

Durch die Erweiterung des Weltbildes zur Vorstellung vom heliozentrischen Kosmos sah sich der Mensch des siebzehnten Jahrhunderts in einen gewaltigen Zusammenhang hineingestellt, der mit Hilfe des Verstandes in mathematisch-physikalischen Phänomenen erfasst werden konnte. Der Ausblick in das Weltall brachte das neue Lebensgefühl der Einordnung des Individuums in einen riesigen Mechanismus. Der Einzelne fühlte sich nicht mehr als «verlorener Sohn», wie er im Reformationsdrama dargestellt wird, wo sich der Mensch sinnlich emanzipiert und vom Leben vernichtet wird, sondern er sah sich nun dem Spiel des Weltalls ausgeliefert.

«Ist der Natur ihr Werk nicht selbst ein stetig Spiel?

Der Thier-Kreiss steckt so wol der Sonne nicht ein Ziel/

Als er ihr Lust-Haus ist / darinnen sich zu breiten.

Bald küsst sie Fisch und Krebs / bald Bock und Wassermann /

Hängt Widder Tulipen / dem Löwen Ähren an»

(Lohenstein, Widmungsrede zur «Sophonisbe»).

Und wie der Mensch des siebzehnten Jahrhunderts die Erde als Spielball des Kosmos auffasste, so betrachtete er sich selbst im politischen Chaos seiner Zeit als «Spielzeug eines grillenhaften Glücks».

«Was ist dein Lebenslauf und Tun, o Mensch? Ein Spiel.

Den Inhalt sage mir? Kinds, Weibs und Tods Beschwerde.

Was ist es vor ein Platz, darauf wir spielen? Die Erde.

Wer schlägt und singt dazu? Die Wollust ohne Ziel.

Wo wird der Schluss erwart't des Spieles? In der Gruft.

Wer spielt am besten mit? Der wohl sein Amt kann führen.

Ist das Spiel vor sich gut? Das Ende muss es zieren.

Wenn ist es aus? O Mensch, wenn dir dein Jesus ruft»

(Czepko).

Und das Universum wurde für den Barockmenschen zur Anschauung der transzendenten Welt, in die die Seele nach dem Tod eingeht. Bei Klaj wendet sich «Christus in der Gestalt eines Gärtners» an Maria:

«Ach herze mich nicht, ich bin noch nicht gezogen

Hindurch die mit Sternen gewölbten Bogen,

Der Fried ist getroffen,

Der Himmel ist offen.»

Der Auferstandene zieht als geistige Gestalt durch das Weltall. Ähnliche Vorstellungen finden sich bei Lohenstein: Mnester verteidigt seine gerichtete Herrin Agrippina gegen die Anhänger Neros:

«So bleibt ihr Todten-Topff der grosse Kreis der Welt

Der Himmel leuchtet ihr mit Sternen selbst zu Grabe.»

In solchen Gedankengängen bewegt sich noch der junge Schiller in der Dissertation «Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen

mit seiner geistigen»: «Endlich dann, auf den Zeitpunkt, wo der Geist den Zweck seines Daseins in diesem Kreise erfüllt hat, hat zugleich eine inwendige unbegreifliche Mechanik auch seinen Körper unfähig gemacht, weiter sein Werkzeug zu sein... Die Materie zerfällt in ihre letzten Elemente wieder, die nun in andern Formen und Verhältnissen durch die Reiche der Natur wandern, andern Absichten zu dienen. Die Seele fährt fort in andern Kreisen ihre Denkkraft zu üben und das Universum von andern Seiten zu beschauen. Und noch im Gedicht «Thekla eine Geisterstimme», das im Jahre 1802 entstanden ist, spricht der Dichter von «jenen» transzendenten «Räumen», in die Wallenstein entrückt wurde. Von der Nachhaltigkeit dieses Jugenderlebnisses zeugen auch die zahlreichen Verse, mit denen er das Thema der Gestirnwelt aufgriff.

In einer Unterredung mit dem Senator Christian Ludwig Schübler in Heilbronn über eine erwartete Sonnenfinsternis soll Schiller bemerkt haben: «Es ist ein erhebender Gedanke, wenn man sich in der Phantasie vorstellt, wie so viele tausend Menschen in einer Stunde ihre Augen nach dem gleichen Gegenstand richten, und das grosse Schauspiel zu gleicher Zeit geniessen!» Es ist ein echt Schillerscher Ausspruch; nicht das Naturphänomen an sich macht ihn erstaunen, sondern die Beziehungen desselben zur ganzen Menschheit. Auch für ihn ist der Gang der Sterne durch das Firmament ein gewaltiges Spiel, wie er es in dem erwähnten Gedicht «Die Grösse der Welt» ausspricht, und wenn er mit seiner metaphysischen Denkart auf sein eigenes bewegtes Leben blickte, musste er sich selbst als das Spielzeug eines grillenhaften Glückes vorkommen. Dieser Sachverhalt erklärt auch seine überaus starke Betonung des Lebens und der Kunst als eines Spiels: «Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.» Auf diese Frage soll im nächsten Kapitel noch näher eingetreten werden.

Im Barock war dieses Lebensgefühl von einem gewaltigen Aufflackern der Astrologie begleitet. Dieser Aberglaube, der in der Renaissance, durch die Antike gefördert, die Gemüter machtvoll in ihren Bannkreis gezogen hatte, verbindet sich im Barock mit dem kopernikanischen Weltbild. Die Ideen der Synchronisierung des Lebens und des Weltalls erfahren durch Kepler die Ausgestaltung zur abgründigen Lehre von der Klang- und Lichtharmonie des Universums. Fludd, Mersenne, Jakob Böhme u.a. verfechten die gewagtesten Thesen über die Determination des Lebens durch das Weltall. Auch die Dichter zeigen sich von den Vorstellungen und Erleuchtungen ihres Zeitalters tief beeindruckt. Lohenstein steht mit der Abhandlung über die «Vereinbarung der Sterne und Gemüter» im Bann der Astrologie, und im Leichencarmen auf Gryphius sagt er vom Menschen, «der Ursprung sey von Gött / das Wesen vom Gestirne». Astronomie ist im Roman des siebzehnten Jahrhunderts ein dauernder Gesprächsgegenstand. Grimmelshausen lässt Simplicissimus von seinem alten Herzbruder berichten, er sei ein guter Mathematicus und Nativitätensteller gewesen, der niemals gefehlt habe. Im «Papinian» Gryphius' wird das Schicksal der Julia, die ihren Stiefsohn zugunsten ihres eigenen

Sohnes vom Thron stösst, astrologisch umgedeutet:

«Hat ihr Geburts — Stern nicht ihr Cron und Thron versprochen?

Was ihr der Vater gab / hat ihr sein Tod zerbrochen.

Weil noch das Leben blüht würckt der Gestirne Macht.»

Im gleichen Drama lässt der Dichter einen Astrologen auftreten, der als Teufel die Menschen verführt.

Die Briefe, die zwischen Schiller und Goethe am Ende des Jahres 1798 über das Motiv der Astrologie gewechselt wurden, könnten den Eindruck erwecken, dass Schiller im «Wallenstein» nur zufällig, auf Anraten des Freundes, von diesem Gegenstand und nicht vom Buchstabenorakel Gebrauch gemacht habe. Der jüngere Dichter äussert vor allem Bedenken, mit diesem Motiv «lächerlich» zu wirken, und stellt sich an, als ob er nicht ernsthaft an dessen Verwendung dächte. Man kann den Zweck seiner Andeutungen nur als einen Versuch erklären, Goethes Urteil herauszufordern und seine Reaktion zu beobachten; denn Schiller ist zeitlebens eng mit diesem Motiv verwachsen, wie die wiederholte Verwendung in den übrigen Dramen zeigt. Don Carlos charakterisiert dem Freund sein Verhältnis zum Vater:

«Hier, Roderich, siehst du zwei feindliche

Gestirne, die im ganzen Lauf der Zeiten

Ein einzigmal in scheitelrechter Bahn

Zerschmetternd sich berühren, dann auf immer

Und ewig auseinander fliehn.»

Beatrice ruft in ihrer Verzweiflung:

«Doch weiss ich nicht, welch bösen Sternes Macht

Mich trieb mit unbezwinglichem Gelüsten.»

Noch in den Notizen zur «Agrippina» findet sich die Bemerkung: «Der Aberglaube der Römer muss in der Schilderung besonders hervorspringen. Das Nativitätenstellenlassen ist ein Regal; es ist ein kapitaless Verbrechen, die Magie über die Zukunft zu fragen.»

Im «Papinian» Gryphius' tritt der Astrologe als Teufel auf. Schillers «Wallenstein» ist ursprünglich der grosse Bösewicht, der sich der Freiheit begibt. In den vorwurfsvollen Worten Max Piccolominis an Wallenstein vernimmt man die Argumente, die schon die Dichter und Denker des siebzehnten Jahrhunderts gegen den strengen Determinismus der Astrologie vorbrachten:

«Der Gott, dem du dienst, ist kein Gott der Gnade.

Wie das gemütlos blinde Element,

Das furchtbare, mit dem kein Bund zu schliessen,

Folgst du des Herzens wildem Trieb allein.»

Den Sternenglauben Wallensteins fasst Schiller nicht als ein berechtigtes «dunkles Gefühl eines ungeheuren Weltganzen» auf, wie ihm Goethe nahelegte, sondern er biegt ihn ins Negative um und schildert einen Aberglauben, der den Menschen zur Unfreiheit verführt. Auch das unabwendbare Schicksal in der «Braut von Messina» wird von einem sternkundigen Araber durch-

schauf, der dem Fürsten einen Traum deuten kann. Wer die Gestirne befragt, so sagt sich Schiller, stellt sich in den Dienst eines notwendigen Schicksalsverlaufes und versündigt sich dadurch an der zur Freiheit berufenen Menschennatur. Wie Gryphius lässt er diesen Glauben durch seine schlimmen Folgen abschreckend von der Bühne wirken, während er anderseits in seiner allegorischen Sprache häufig mit astrologischen Vorstellungen spielen kann:

«Was für ein hirnverrückender Planet

Verwirrt euch also die gesunden Sinne?»

oder:

«Ist's Wahl, wenn des Gestirnes Macht den Menschen

Ereilt in der verhängnisvollen Stunde?»

Die Sternkunst als Ausdruck eines «heiteren Glaubens» an das Ideale macht er zur Auffassung der «schönen Seelen» Max und Thekla; aber Wallenstein lebt unter dem Zwang seines Aberglaubens, er ist im entscheidenden Augenblick, wo der Kaiser ihn von neuem kaltstellen will, zur Untätigkeit verurteilt.

Was Gryphius als gläubiger Christ im «Papinian» in einer Abwehrstellung gegen sein Jahrhundert verwirft: den Glauben an eine notwendige Determination des Lebens, greift Schiller im «Wallenstein» mit vollem Bewusstsein nochmals auf, um seiner Idee der Freiheit Ausdruck zu geben.

Die häufige Wiederkehr dieses Motivs hängt schliesslich damit zusammen, dass Schiller dem Barockzeitalter bewusst die Treue halten wollte, wie er bei Gelegenheit des «Wallenstein» erklärte: «(Ich durfte mich) von dem Charakter des Astrologischen nicht entfernen und musste dem Geist des Zeitalters nahe bleiben, dem das gewählte Motiv sehr entspricht.»

Er fühlte sich keinem Zeitraum innerlich so nahe wie dem Barock. Die Zeit nach der Renaissance und der Reformation war für ihn das grossartige Schauspiel der aufkeimenden Autonomie des Menschengestes. Der spontane Ausdruck menschlicher Souveränität in der Kunst der Renaissance wurde ihm nicht zum Erlebnis, wie seine Gleichgültigkeit gegenüber der Dresdener Galerie und überhaupt sein Verhältnis zur bildenden Kunst beweisen. Die Reformation konnte ihm ebenfalls nicht kraftvoll in ihren Bann ziehen wie den jungen Goethe. Wohl finden sich in den «Räubern» zahlreiche Anlehnungen an die Luthersprache, aber vom kernigen Ausdruck des altdeutschen Bürgers wurde der «Höfling» Schiller nie so tief ergriffen wie Goethe. Blickte er in die Vergangenheit, so bot sich ihm im Zeitalter Philipps II. und Wallensteins am ehesten das Bild, das seine Ideen von menschlicher Grösse aufzunehmen geeignet war. Hier fand er «allgemeine Gärung der Köpfe, Kampf der Vorurteile mit der Vernunft, Anarchie der Meinungen, Morgendämmerung der Wahrheit». Als Dichter und Geschichtsschreiber umkreiste er beständig diesen Zeitraum, er konnte sich nie von ihm lösen, wie noch die Wahl des Demetriusstoffes beweist, denn er fand im Geiste jener Epoche die Voraussetzungen zu den politischen und sozialen Grundlagen seiner eigenen Zeit. In der ersten Konzeption des «Don Carlos» war Philipp das Zerrbild Herzog Carl Eugens, Don Carlos ein Opfer despotischer Wüstlingsherr-

schaft; Vergangenheit und Gegenwart waren völlig eins. Und als er nach mühevollen Kämpfen den Schwerpunkt des Dramas von Philipp über die Liebestragödie auf den Idealisten Posa verlegt hatte, hielt er an seiner ursprünglichen Auffassung des Zeitgeistes fest und betonte nun in seiner Rechtfertigung: «Der Zeitpunkt, worin er auftrat, war gerade derjenige, worin stärker als je von Menschenrechten und Gewissensfreiheit die Rede war.» Der junge Dichter musste sich angesichts der militärischen, mit allen Standesvorurteilen belasteten Erziehung, die ihm am Württemberger Hof zuteil geworden war, jener Zeit verwandt fühlen, die äusserlich seinen persönlich erlebten Verhältnissen entsprach und ihm überdies im Abfall der Niederländer von der spanischen Herrschaft bestätigte, dass der Impuls der Freiheit bereits mächtig vorhanden war. Er verlegte den Typus Karl Moors in die Hochblüte des spanischen Absolutismus, weil er zwischen dem Hof Philipps II. und demjenigen Carl Eugens mit Recht keine Wesensunterschiede in der gesellschaftlichen Struktur erblickte und hier wie dort dieselbe Reaktion des Menschen auf die herrschenden Zustände voraussetzte. Mit Marquis Posa ist der Libertiner des siebzehnten Jahrhunderts in den Mittelpunkt des Dramas gerückt und zum demokratischen Märtyrer der Aufklärung geworden. «In dem Zeitalter und in dem Staat, worin der Marquis auftritt, und in den Aussen- dungen, die ihn umgeben, liegt also der Grund nicht, warum er dieser Philosophie nicht hätte fähig sein, nicht mit schwärmerischer Anhänglichkeit ihr hätte ergeben sein können.» Man empfindet heute die Gestalt des Marquis am Hof Philipps II. als Anachronismus: aber diese Haupt- und Staats- aktion mit ihren Intrigen, den Verkleidungskünsten, dem Billetverkehr unter den Hofschranzen ist unverkennbar mit dem höfischen Drama des siebzehnten Jahrhunderts verwandt, und diese Ähnlichkeit ist in der inneren und äusseren, von höfischem Geiste beseelten Entwicklung des Dichters begründet.

Schiller ist mit einer Seite seines Wesens eine letzte Manifestation der Geistesart des Barock. Seine grossen Gestalten, die die «Würde» verkörpern, sind die letzten Vertreter des «grossen Gemütes» im Sinn des siebzehnten Jahrhunderts. «Eine grossmütige Handlung aus der neuesten Geschichte» über- schrieb er einen Beitrag zum «Württembergischen Repertorium». Der Aus- druck «grossmütig» (Übersetzung des französischen «magnanime») hat in dieser Erzählung des jungen Dichters noch die Bedeutung des über die Liebesleidenschaft Siegreichseins. «Beherrschung der Triebe durch die mora- lische Kraft ist Geistesfreiheit, und Würde heisst ihr Ausdruck in der Er- scheinung.» Dies ist nochmals die Verherrlichung der «grossen Seele,» wie sie von Corneille dargestellt und von Descartes geschildert wurde. «La dif- férence qui est entre les plus grandes âmes et celles qui sont basses et vul- gaires consiste, principalement, en ce que les âmes vulgaires se laissent aller à leurs passions...: au lieu que les autres ont des raisonnements si forts et si puissants que, bien qu'elles aient aussi des passions, et même souvent de plus violentes que celles du commun, leur raison demeure néanmoins toujours la maîtresse, et fait que les afflictions mêmes leur servent, et contribuent à la parfaite félicité dont elles jouissent dès cette vie.» Auch für Schiller ist nur der Sieg des vernünftigt-sittlichen Menschen über den leidenschaftlichen ein

Beweis für wahre Menschengrösse. «Da die Natur ihre Forderungen aus sittlichen Gründen nie zurücknimmt.... so ist hier keine Zusammenstimmung zwischen Neigung und Pflicht, zwischen Vernunft und Sinnlichkeit möglich, so kann der Mensch hier nicht mit seiner ganzen harmonierenden Natur, sondern ausschliessungsweise nur mit seiner vernünftigen handeln. Er handelt also in diesen Fällen auch nicht moralisch schön, weil an der Schönheit der Handlung auch die Neigung notwendig teilnehmen muss, die hier vielmehr widerstreitet. Er handelt aber moralisch gross, weil alles das, und das allein gross ist, was von einer Überlegenheit des höhern Vermögens über das sinnliche Zeugnis gibt. Die schöne Seele muss sich also im Affekt in eine erhabene verwandeln, und das ist der untrügliche Probierstein, wodurch man sie von dem guten Herzen oder der Temperamentstugend unterscheiden kann.»

Bei Schiller steht die sittlich-heroische Gestalt immer über der ästhetischen-anmutigen, sowohl in den Dichtwerken wie in den theoretischen Abhandlungen. Aus diesem Grund konnte er von Corneilles «Cid» sagen, er sei «ohnstreitig, was die Verwicklung betrifft,» das «Meisterstück der tragischen Bühne.» «Ehrliche und Kindespflicht bewaffnen Roderichs Hand gegen den Vater seiner Geliebten, und Tapferkeit macht ihn zum Überwinder desselben; Ehrliche und Kindespflicht erwecken ihm in Chimenen, der Tochter des Erschlagenen, eine furchtbare Anklägerin und Verfolgerin. Beide handeln ihrer Neigung entgegen, welche vor dem Unglück des verfolgten Gegenstandes ebenso ängstlich zittert, als eifrig sie die moralische Pflicht macht, dieses Unglück herbeizurufen. Beide also gewinnen unsre höchste Achtung, weil sie auf Kosten der Neigung eine moralische Pflicht erfüllen; beide entflammen unser Mitleid aufs höchste, weil sie freiwillig und aus einem Beweggrund leiden, der sie in hohem Grade achtungswürdig macht.» In so begeisterten Worten kann dem «Cid» nur der Dichter zustimmen, dem Ehrliche und Pflichterfüllung die höchste Stufe menschlicher Vollkommenheit bedeuten.

Das Ideal des würdigen Menschen ist bei ihm noch mit dem aristokratischen Pflichtbegriff verbunden; er hat selbst in der Abhandlung «Über Anmut und Würde» den seelischen Zustand der Beherrschung der Leidenschaft mit der Monarchie verglichen, «wo die strenge Aufsicht des Herrschers jede freie Regung im Zaun hält». Es gibt von ihm kein Drama, in dem nicht mindestens ein Vertreter des regimentsfähigen Standes — wie der Held Corneilles — in den Gegensatz von Pflicht und Leidenschaft (Neigung) gestellt wäre. Mit diesem aristokratisch - universalen Charakterzug seines Werkes manifestiert sich zum letzten Mal bei einem grossen deutschen Dichter der sittliche Dualismus des «grand siècle». Das Streben vom «Universellen zum Individuellen», wie sein Gestalten im Vergleich mit demjenigen Goethes immer wieder genannt wurde, ist eben noch dem Schaffen des höfischen Dichters des siebzehnten Jahrhunderts verwandt, der vom Bewusstsein einer universalen Kultur erfüllt war und mit seinem Werk den konkreten Ausdruck allgemeiner Wahrheiten geben wollte.

In Riemers «Mitteilungen über Goethe» ist zu lesen: «Man hat schon öfters Goethen mit Hans Sachs verglichen und den deutschesten Dichter seit jener Zeit in ihm zu finden geglaubt. Ein solcher ist er gewiss, dem Charakter wie der

Gesinnung nach, woraus erst die Gedanken hervorgehen, und insofern deutscher sogar als der für patriotisch ausgerühmte Schiller, der auch aus jedem andern kultivierten Land sein könnte, um noch gerade so philosophisch und so rhetorisch zu sein, wie er ist, wenn die Mundart ihn nicht zum Deutschen machte.» Es ist hinzuzufügen, dass das Übernationale an diesem Dichter mit dem ständisch bedingten Kosmopolitismus des höfischen Zeitalters zusammenhängt. Die Träger des moralischen Gesetzes in seinen Dichtungen sind Vertreter der höheren Stände wie der «Cid» und «Katharina von Georgien», oder sie sind der Legende und Sage entnommen wie «Phèdre»; aber ein Meister Anton als Verkörperung der Pflicht findet sich bei ihm nicht.

II. Die Wirkungskunst.

«Die Zurüstungen zu einem so verwickelten Ganzen», schreibt Schiller an Goethe, «wie ein Drama ist, setzen das Gemüt doch in eine gar sonderbare Bewegung. Schon die allererste Operation, eine gewisse Methode für das Geschäft zu suchen, um nicht zwecklos herumzutappen, ist keine Kleinigkeit. Jetzt bin ich erst an dem Knochengebäude, und ich finde, dass von diesem, ebenso wie in der menschlichen Struktur, auch in dieser dramatischen alles abhängt. Ich möchte wissen, wie Sie in solchen Fällen zu Werk gegangen sind. Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idec.» In diesem Brief vom 18. März 1796 gab Schiller eine bedeutsame Darstellung seines Dichtertums. Schwerlich wird er bei seinem Besuch in Weimar, den er kurz nachher machte, von Goethe eine befriedigende Antwort erhalten haben. Solche Fragen aufzurollen, liegt ganz in Schillers Wesen, und dies kennzeichnet einen Charakterzug seiner Dichtung: die Bewusstheit.

«Es war nicht Schillers Sache», sagt Goethe zu Eckermann, «mit einer gewissen Bewusstlosigkeit und gleichsam instinktmässig zu verfahren.» Schillers Werke entstehen noch zweckbestimmt; er weiss von einer künstlerischen Absicht, bevor eine Vision, ein Motiv, eine bestimmte Handlung in ihm aufleuchten. «Er behauptete, der Mensch müsse können was er wolle», sagt Goethe, «und nach dieser Manier verfuhr er auch.» Für die Entstehung seiner Werke ist das rational-voluntaristische Formprinzip bestimmend, aus dem auch das Drama des Barock entstanden ist. Er kann den Gang der Handlung oder einzelner Motive in der Diskussion mit Freunden auf die Verwendbarkeit hin prüfen, er kann sich sogar zu einem ganzen Drama anregen lassen, wie die Entstehung des «Tell» zeigt, ähnlich wie seinerzeit Gryphius von seinen Holländer Freunden zur Dramatisierung der Liebesgeschichte von «Cardenio und Celinde» aufgefordert werden konnte.

Daraus erklärt sich seine betont männliche Einstellung zur Kunst; soll er doch noch auf den Gedanken gekommen sein, in Weimar wöchentlich eine Aufführung unter Ausschluss der Frauen geben zu lassen.

Diese mit voller Bewusstheit geschaffene Kunst zeichnet sich dadurch aus, dass der äusseren Form eine überragende Bedeutung zukommt. Dem Dichter drängt sich nicht mit Notwendigkeit ein bestimmtes Metrum auf, sondern er kann bei der Gestaltung eines Themas verschiedene Möglichkeiten erwägen und die eine oder andere Form wählen.

«Hör' ich das Pförtchen nicht gehen?
Hat nicht der Riegel geklirrt?
Nein es war des Windes Wehen,
Der durch diese Pappeln schwirrt»

(«Die Erwartung»).

Eine hauchzarte Stimmung, die, wie das Diminutiv «Pförtchen» zeigt, hier angestrebt ist, wäre eher geschaffen, wenn die ersten beiden Verse wie die nachfolgenden einen sanfteren trochäischen Rhythmus hätten. Die beiden Taktarten fliessen in diesem Gedicht nicht stimmungsmässig ineinander über, sondern sind bewusst nebeneinander gestellt und lassen deutlich die Absicht des Dichters erkennen, die Strophe durch eine Veränderung der Form zu beleben. Schon die dialogische Gestaltung eines so echt lyrischen Motivs zeigt, dass er es auf Wirkung abgesehen hat. Er legt davon Zeugnis ab, dass er das dichterische Handwerk in virtuoser Weise beherrscht, aber er spricht nicht deshalb in diesem Metrum, weil er auf Grund seines Erlebnisses nicht anders könnte. Auch die Ottavarima, die auf die oben zitierten Verse folgt, steht als isoliertes Meisterstück neben den andern Strophen. Dies ist dieselbe Kunstfertigkeit in der Handhabung gegebener, durch das Erlebnis nicht unmittelbar bestimmter Formen, die man beim Barockdichter trifft:

«Fortuna. Die andern Götter kommen schon
Zu schweren bey dem Styx euch Treue, Schuld und Pflicht.
Apoll, Mars, Merkur. Beherrscher des Himmels und König der Brüder
Wir legen den Bogen, den Harnisch und Stab
Für deinem gestirneten Throne darnieder,
Wir treten die Sternen und Königreich ab»
(Lohenstein, «Kleopatra»).

Die Bildersprache Schillers ist konstruiert, aus dem Gedanken heraus geformt:

«In einem Augenblick fern und nah,
Schnell wie die Sündflut, so sind wir da —
Wie die Feuerflamme bei dunkler Nacht
In die Häuser fährt, wenn niemand wacht —».

Primär ist in diesen Versen der Gedanke der Schnelligkeit; die beiden Gleichnisse «Sündflut» und «Feuerflamme» sind durch nichts verknüpft als durch die abstrakte Bedeutung, die ihnen der Dichter zulegt.

Auch die Kraftsprache in den Jugenddramen zeugt häufig von bewusster Gestaltungsweise: «Teile mit diesem Gesicht Paradiese aus, du wirst selbst im Reiche der Verdammnis keinen Käufer finden.»

Es ist in Schillers voluntaristischer Einstellung zur Dichtung begründet, wenn die Festgesänge, vor allem die Leichen- und Hochzeitscarmina, einen beträchtlichen Bestandteil seiner Lyrik ausmachen. Wie der Gelegenheitspoet des siebzehnten Jahrhunderts hat er mit Leichtigkeit das gesellschaftliche Ereignis aufgreifen und in einer dem augenblicklichen Zweck entsprechenden Form verarbeiten können. Bei solcher Arbeit gerät er nicht wegen Stoffmangels in Verlegenheit, sondern weiss mit sinnvoller Unterhaltung und kunstvoller Beredsamkeit den Anlass zu umkreisen und das Gedicht in eine barocke Länge zu ziehen. Diese Produkte unterscheiden sich in ihrem Ton nicht wesentlich von den übrigen Dichtungen wie bei Goethe die Gelegenheitsgedichte von den Bekenntnissen. Eine klassizistische Wendung wie die vom «Lüften des Schleiers» für den Hinweis auf die Zukunft wirkt im «Hochzeitsgedicht» als ebenso echt Schillerisch wie in «Kassandra». Dies hängt zusammen mit dem gesellschaftlichen Grundcharakter seiner gesamten Dichtung. Da er sich zum Ziel gesetzt hat, von der Feder zu leben, sieht er sich oft aus wirtschaftlicher Notwendigkeit gezwungen, bei der Wahl seiner Stoffe die Interessen des Publikums zu berücksichtigen. Dies gilt besonders für die epischen Arbeiten, die in der «Thalia» erscheinen liess.

Die «Wirkung auf den Zuschauer» bleibt bei der Ausgestaltung der Dramen eine der wesentlichsten Fragen. Er glaubt, dass die Begabung zum Tragiker mit der Fertigkeit zusammenhänge, die Wirkung auf das Publikum berechnen zu können. Dies bezeugt er im Brief an Goethe vom 12. Dezember 1797: «(Ich glaube,) eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer, von der sich der tragische Poet nicht dispensieren kann, der Hinblick auf einen Zweck, den äussern Eindruck, der bei dieser Dichtungsart nicht ganz erlassen wird, geniert Sie, und vielleicht sind Sie nur deswegen weniger zum Tragödiendichter geeignet, weil Sie so ganz zum Dichter in seiner generischen Bedeutung geschaffen sind.» Noch zum «Demetrius» findet sich die Bemerkung: «Dieser Moment gehört zu den grössten tragischen Situationen, und gehörig eingeleitet kann er die grösste Wirkung nicht verfehlen.»

Schillers «Spiel» ist immer ein Zusatz zum Leben, eine Sphäre für sich, die er sich bei vollem Bewusstsein des Andersartigen schafft. Jenes Zusammenwirken von Leben und Kunst, wie es erstmals in Vollendung bei Goethe erscheint, spielt bei der Erklärung von Schillers Werken, besonders der klassischen Dramen, eine untergeordnete Rolle. Dafür spricht schon die Tatsache, dass er, der seit dem denkwürdigen Brief vom 23. August 1794 immer wieder von seiner feinsinnigen Beobachtung Goethes Zeugnis abgelegt hat, eine Frage kaum je berührte: die Bedeutung der Werke für den Dichter selbst. Er konnte den Glauben an eine allgemein gültige Poetik, mit der man das Künstlerische ausserhalb des dichterischen Individuums in Regeln zu fassen trachtet, nicht überwinden.

«Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.» Es erstaunt auf den ersten Blick, dass derselbe Dichter, der diese strenge Scheidung vornimmt, im «Spiel» die Vereinigung von «Leben» und «Gestalt» hat sehen wollen. Bühne und Zuschauerraum sind bei ihm zwei Welten, die verschiedenen Gesetzen unter-

worfen sind. Schon bei der Ausarbeitung der Jugendwerke ist zu beobachten, dass er beständig an das Theater denkt und sein Werk als Bühnenstück konzipiert, das von den Brettern herab eine bestimmte Wirkung auf das Publikum ausüben soll. Drama als Dichtung und Theater als gesellschaftliches Ereignis sind für Schiller wie für den Hofdichter des siebzehnten Jahrhunderts zwei eng verbundene Begriffe. Die Shakespearebegeisterung der Sturm- und Drangjahre geht bei ihm nie so weit, dass er vom Fieber des reinen Dramatisierens ergriffen wird, welches keine Rücksichten auf das Theater mehr kennt. Wenn er auch in den beiden Vorreden zu den «Räubern» das Recht für sich in Anspruch nimmt, nur den «allgemeinen Gesetzen der Kunst, nicht aber den besonderen des theatralischen Geschmacks» zu folgen, so ist doch zu bedenken, dass er fortwährend vom Verhältnis von Bühne und Zuschauer spricht und dass er eine Figur wie Franz Moor, mit der er ganz auf Wirkung ausgeht, niemals ohne die Vorstellung des Auditoriums geschaffen haben kann. Es ist bekannt, wie rasch er sich bereit erklärte, dem Geschmack des Publikums Rechnung zu tragen, sogar auf Wunsch eines Intendanten der Handlung eine andere Wendung zu geben, wie dies bei den «Räubern» oder beim «Fiesco» der Fall war. Es sei besonders an jene Anfrage erinnert, die Schiller aus Dresden an Schröder in Hamburg richtete, ob der «Don Carlos» in Prosa umzuwandeln sei, welche Grösse er dem Stück geben dürfe, ob er sich dem Katholizismus gegenüber einige Freiheiten erlauben könne oder den Dominikaner «weltlich machen» müsse.

Diese ungewöhnliche Grosszügigkeit wird verständlich, wenn man bedenkt, wie weit er das objektive Gesetz, dem bei ihm die Bühne unterworfen ist, vom wirklichen Leben fernhielt. Jedem Versuch, einen Ausgleich zwischen beiden Sphären zu schaffen, arbeitete er hartnäckig entgegen. So wehrte er sich entschieden für den grossen Tellmonolog, alle Vorwürfe über mangelhafte Motivierung zurückweisend, indem er sich auf die Eigengesetzlichkeit der Bühne berief. Der Bereich der Alltagserfahrung wurde von ihm wie vom Dramatiker des Barock bewusst umgangen, so dass die Handlung seiner Tragödie dasjenige enthält, was jenseits des Wahrscheinlichen liegt. Das «Spiel» ist nicht Typisierung des Lebens, wie es ist, sondern wie es nicht ist und auch nicht sein kann; denn nur dann erfüllt es den wahren Zweck: Zusammenwirken von Didaktik und Unterhaltung, Förderung der Sittlichkeit aus Neigung.

Lohenstein hat in seiner Widmungsrede zur «Sophonisbe» die Kunst in diesem Sinn als Spiel erklärt:

«Ich liefre nur ein Spiel. Jedoch welch Cato mag
Nur immer ernsthaft seyn / und alle Spiele schelten?
Die Weissheit bildet sich nicht stets auf einen Schlag;
Ja / Tugend muss oft selbst nur in der Larve gelten.
Wer Schertz und Ernst vermischt / und mit der Klugheit spielt
Hat offtermals zuerst den rechten Zweck erzielt.»

In der Mannheimer Rede ist Schiller über die Auffassung Lohensteins in den wesentlichen Fragen der Kunst nicht hinausgelangt. Er ist nicht mehr

der kalte Zuschauer, der dem Maskenspiel der Menschen seinen Lauf lässt, weil er an den Grundfesten der Gesellschaft nicht zu rütteln wagt: das Didaktische wird von ihm mit elementarerer Wucht vorgetragen. Aber die Haltung der Kunst gegenüber bleibt für ihn grundsätzlich dieselbe wie für den Dichter des Barock.

«Das erste Trauer = Spiel / das ihm Verdruss erweckt /
Hegt das verhasste Haus / das man die Schule nennet,
Wo Kunst und Tugend ihm ein weites Ziel aussteckt /
Wohl dem! der hier mit Lust und hurtig darnach rennet!
Denn der erreicht es nicht / der ihm zur Centner = Last
Der Weisheit Lehren macht / sie spielende nicht fasst.

Das Spiel der Schule weist vergnüglicher uns an;
Wie jeder in der Welt vernünftigt spielen kann.

Man bringt mit Kurtzweil ihm das erste Lallen bey /
Und zeigt ihm: dass ein Spiel sein ganzes Leben sey.»

Wenn die Pflicht dem Menschen das Dasein zur Qual macht, kann er sich durch das Spiel der Kunst erheitern lassen, ohne auf den moralischen Nutzen verzichten zu müssen. Lohenstein spricht ganz im Geiste seines Jahrhunderts; denn Molière, Racine und Boileau finden fast wörtlich dieselbe Formulierung für ihre gesellschaftlich-utilitaristische Kunstauffassung: «Le devoir de la comédie (est) de corriger les hommes en les divertissant.»

Das sind Grundgedanken, die auch für Schiller zeitlebens bestimmend blieben.

Die Kunst ist sich nicht selbst genug, denn hinter der Schönheit lebt noch die höhere Instanz der Vernunft, so dass sich der Künstler in seinem Werk nie vollständig geben kann: «Ohne das Erhabene würde uns die Schönheit unserer Würde vergessen machen.» «Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet und unsere Empfänglichkeit für beides in gleichem Mass ausgebildet worden ist, sind wir vollendete Bürger der Natur, ohne deswegen ihre Sklaven zu sein und ohne unser Bürgerrecht in der intelligibeln Welt zu verscherzen.» Der Geist, der sich im Zustand der Würde als über das Sinnliche siegreiche Macht offenbart, wird nicht visionär erlebt, sondern allegorisiert. «Streng genommen ist die moralische Kraft im Menschen keiner Darstellung fähig, da das Übersinnliche nie versinnlicht werden kann. Aber mittelbar kann sie durch sinnliche Zeichen dem Verstande vorgestellt werden, wie bei der Würde der menschlichen Bildung wirklich der Fall ist.» Auch die Träume in Schillers Dramen sind scharf umrandete Vorstellungen, nach den Gesetzen des Diesseits gezeichnet wie die im siebzehnten Jahrhundert beliebten Traumallegorien, die auf die Schicksalsgewalten hinweisen. Schiller empfindet sein Unvermögen und sucht durch den philosophischen Vortrag zu vervollständigen, wo seine Dichterkraft nicht hinreicht:

«Es gibt im Menschenleben Augenblicke,
Wo er dem Weltgeist näher ist als sonst
Und eine Frage frei hat an das Schicksal.»

Erst nachdem der Blick durch solche Reflexionen auf das Geheimnisvolle hingelenkt wurde, kann Wallenstein seinen Traum von der Lützener Schlacht erzählen. Die Diskrepanz zwischen philosophischer Meditation und dichterischer Darstellung kann nicht beseitigt werden. Schiller sucht als Denker auf das Dämonische hinzuweisen, als Dichter kann er den Rationalismus nicht überwinden.

Ähnlich ergeht es ihm, wenn er einen Propheten im Drama sprechen lassen will. Am Schluss der «Sophonisbe» Lohensteins orakelt die allegorische Figur des «Verhängnisses» über die Zukunft des römischen Reiches, indem sie Einzelheiten über die politische Entwicklung Europas aufzählt. Bei Schiller weisagt die Seherin Johanna dem König den Aufstieg der Capetinger, und Burgund erhält in lexikalischer Kürze einen Überblick über die künftige Entwicklung seines Stammes. Der Dichter kann es sich in solchen Fällen nicht versagen, wie der Barockdichter Einzelheiten anzubringen, die die seherische Aussage ins Rationale umbiegen. So weist der sterbende Attinghausen «im Ton eines Sehers» nicht nur auf die künftige Befreiung der Waldstätte, sondern gleich auf die Schlacht am Morgarten:

«Auf Tod und Leben wird gekämpft, und herrlich
Wird mancher Pass durch blutige Entscheidung.»

Aus dem Gestalteten allein kann der Geist des Dramas nicht erfasst werden, denn hinter allem steht noch eine höhere Macht, die sich dem Dichter offenbart und die er auch beim Zuschauer voraussetzt. Diese Tatsache bedingt, dass Schillers Dramen mit demjenigen des Barock durch den didaktischen Ton einerseits und durch den «Guckkastencharakter» anderseits verwandt sind.

Mag Schiller noch so ehrlich bestrebt gewesen sein, sich von der Auffassung der Bühne als «moralischer Anstalt» zu befreien und in gewaltigem geistigem Ringen die Kunst als Ausdruck der Wahrheit, der Schönheit und der Freiheit des Menschen zu begreifen: das vorsätzliche Einwirken auf die Menschen, der didaktische Impuls bleibt ein Wesenszug seiner Dichtung.

Dieser Moralismus ist oft missverstanden worden. Man trifft das Wesentliche nicht, wenn man diese Dichtung — etwa im Unterschied zu Goethes bekenntnishaften Werken — bloss als «Agitation» bezeichnet; denn Schillers Werke sind ebenfalls «Konfession», allerdings nicht Bekenntnisse zu einer einmaligen, dämonischen Gestalt, wie es in Goethes «Werther» der Fall ist, sondern Bekenntnisse zu einer Idee. Der junge Schiller geht mit seinen Dramen nicht nur darauf aus, das Publikum für seine politischen Ideen zu gewinnen, die Misstände des Jahrhunderts aufzudecken und den Umsturz durch die Anklage seines Zeitalters herbeizuführen: denn der Niedergang der Gesellschaft zeigt sich ihm immer in der Bedeutung der Verworfenheit des menschlichen Handelns schlechthin. Die geistige Erschlaffung der oberen Schichten der Gesellschaft und der Fluch der Standesvorurteile, das Wüten des erotomanen Despoten und die Unterdrückung des zur Grösse berufenen Individuums, dies sind zwar bestechende Motive, die den vernünftigen Zuschauer am Ende des achtzehnten Jahrhunderts politisch zu beeinflussen vermögen: aber es genügt Schiller nie, die sozialen Unzugänglichkeiten vor das Forum

der Vernunft zu ziehen. «Ich stehe in den Angelegenheiten eines grössern Herrn», sagt Pastor Moser zu Franz, «und rede mit einem, der Wurm ist wie ich, dem ich nicht gefallen will.» Schiller will von seinem religiösen Standort aus **überwältigen** wie der Barockdichter, er versucht nicht bloss mit Vernunftgründen zu **überzeugen** wie die Aufklärer, wie Lessing oder Gellert. Er fordert eine Tragödie, die die «peinlichsten Leiden der Sinnlichkeit» heraufbeschwört und die, getrennt von jeder Glückseligkeitsstimmung, den Menschen mit stärksten Mitteln zur sittlichen Kraftprobe herausfordert. «(Das Vergnügen ist) lebhafter und stärker in traurigen Affekten, wo die Selbstliebe gekränkt wird, als in fröhlichen, welche eine Befriedigung derselben voraussetzen: also wächst es, wo der eigennützige Trieb beleidigt, und nimmt ab, wo diesem Triebe geschmeichelt wird.» Diese barocke Idee ist dem Dichter nicht nur am Anfang der neunziger Jahre eigen, wo er unter dem Eindruck der rigorosen Kantischen Ethik steht, sondern taucht schon häufig in seiner Jugendliryk auf; am wirkungsvollsten in der Phantasie «Die Pest»:

«Raserei wälzt tobend sich im Bette —
 Gift'ger Nebel wällt um ausgestorbne Städte,
 Menschen — hager — hohl und bleich —
 Wimmeln in das finstre Reich.
 Brütend liegt der Tod auf dumpfen Lüften,
 Häuft sich Schätze in gestopften Gräften —
 Pestilenz sein Jubelfest.
 Leichenschweigen — Kirchhofstille
 Wechseln mit dem Lustgebrülle,
 Schrecklich preiset Gott die Pest.»

Der Dichter ist hingerissen von der Ausmalung des Widersachers des Menschen und verliert bisweilen das Interesse an der guten Macht, die er dem Bösen gegenüberstellen will. So erging es auch Milton bei der Darstellung der Hölle im «Verlorenen Paradies». Das Satanische übt eine fatale Anziehungskraft auf den Dichter aus, er hat nicht den Eindruck, das Gleichgewicht zwischen Gut und Böse zu verlieren. Nach Vollendung seines Werkes «ist der Dichter, ist der Mensch in ihm befriedigt», sagt Saurat. Weitere Beispiele dieser das Nihilistische streifenden Dichtung Schillers sind die Gedichte «In einer Bataille», «Trauerode auf den Tod des Hauptmanns von Wiltmaister» oder «Die schlimmen Monarchen». Er findet Gefallen, das triumphierende Nichts mit barockem Pathos in grellestem Lichte darzustellen:

«Ha! was ist nun, was am schönsten schmeichelt?
 Nichts als Larve, die der Tod uns heuchelt —
 Und dann auf dem Sarg zerreisst er sie.
 Aus des Menschen kaltem starrem Rumpfe
 Sterben seine wirbelnde Triumphe,
 Röcheln all' in ein Gewimmer aus —
 Glück und Ruhm zerflattern auf dem Sarge,
 Könige und Bettler, Feige, Starke,
 Ziehn hinunter in das Totenhaus.»

«Von eigentlich deutsch-gemüthlicher Anschauungsweise», sagt Riemer, «von deutschem Humor und deutscher Ironie ist bei Schiller wenig oder nichts zu treffen.» Unbeschwerten Humor findet man tatsächlich in seinen Werken beinahe so wenig wie bei Corneille oder Gryphius. Und wenn Goethe 1830 betonte, Schiller habe mehr Witz gehabt, als man gemeinhin glaube, war das eben zu denjenigen gesprochen, die ihn bloss aus seinen Dichtungen kannten.

Schiller schafft letzte Beispiele bekenntnishafter religiöser Wirkungsdichtung, die durch die Verherrlichung einer siegreichen transzendenten Gewalt einerseits und die Ausmalung eines hinfälligen Lebens anderseits gekennzeichnet ist. Die Darstellung des Grauenhaften ist für den gläubigen Moralisten innere Notwendigkeit. Gryphius zeigt die Kaiserin Julia als rasende Bestie, dafür erscheint der von ihr verfolgte Märtyrer Papinian in umso hellerem Licht; Lohenstein lässt in seinen Türkendramen die osmanischen Despoten, die Feinde Österreichs, sich austoben, um die Grösse Habsburgs zu preisen. Mit derselben Notwendigkeit, die durch den bekenntnishaften Moralismus gegeben ist, drängt sich Schiller die Figur Franz Moors auf; denn nur dadurch, dass der Antipode Franz als materialistisch-fatalistischer Weltdeuter, als Vaternörder und gemeiner Buhler den Zuschauer abschreckt, kann Karl als edler Freiheitsheld, als Freund der Naturgesetze und reiner Liebhaber beim Publikum für seine Ideale erfolgreich wirken.

Im Gedicht «Die Kindsmörderin» sieht das verlassene Mädchen schon sein Blut auf dem Todesblocke «hoch vom Rumpfe springen», während der abtrünnige Liebhaber mit den Locken seiner Geliebten spielt. Der eiserne Republikaner Verrina führt seinen künftigen Schwiegersohn Bourgognino in eine Gegend des «grauenvollen Schweigens», «wo die Verwesung Leichname morsch frisst und der Tod seine schauernde Tafel hält — dahin, wo das Gewinsel verlорener Seelen Teufel belustigt», um ihn in seinen unerhörten Vorsatz einzuweihen, Fiesco zu ermorden. Mit dieser «furchtbaren» Wildnis sucht der Dichter die Zuschauer zu überwältigen, damit der Gedanke der republikanischen Freiheit, der in durchsichtigster Reinheit vorgetragen werden soll, durch den Kontrast in den Herzen umso eher Wurzel schlagen kann. Auch Lohenstein führt den Zuschauer in der «Agrippina» in eine «wüste Einöde», wo die Totengräber arbeiten und die sterblichen Überreste der grossen Sünderin zu finden sind; in dieser grässlichen Gegend lässt er die Römer über die Hinfälligkeit des irdischen Leibes nachdenken:

«Paris.

So ist das stolze Weib nun Asche / Graus und Staub?

Mnester.

Die Glieder sind allein der Glut = verwesslich Raub.

Anicetus.

Ist ausser Knoch und Kohl auch sonst was übrig blieben?

Mnester.

Ja / ihr Gedächtnis ist ins Buch der Zeit geschrieben.»

«Wir ergötzen uns an dem Sinnlich — Unendlichen», steht im Aufsatz «Über das Erhabene», «weil wir denken können, was die Sinne nicht mehr fassen

und der Verstand nicht mehr begreift. Wir werden begeistert von dem Furchtbaren, weil wir wollen können, was die Triebe verabscheuen, und verwerfen, was sie begehren. Gern lassen wir die Imagination im Reich der Erscheinungen ihren Meister finden, denn endlich ist es doch nur eine sinnliche Kraft, die über eine andere sinnliche triumphiert, aber an das absolut Grosse in uns selbst kann die Natur in ihrer ganzen Grenzenlosigkeit nicht reichen.»

Die Antithetik von Schillers moralischer Dichtung wäre in der «Polizei» effektiv zum Ausdruck gekommen. Die Pläne sprechen von einem «ungeheuren, höchst verwickelten, durch viele Familien verschlungenen Verbrechen», das sich im Milieu des Pariser Lebens abgespielt hätte, und «alle Arten von Existenz, von Verderbnis usw.» wären «bei dieser Gelegenheit nach und nach an das Licht gezogen» worden. Dem Bild der moralischen Entartung wäre die Polizei, die die Schwachen beschützt oder die «Reinigung der Sitten von öffentlichem Skandal» durchführt, gegenübergestellt worden.

In der Ausmalung des Grauenhaften geht Schiller immer nur so weit, als er von der moralischen Wirkung auf die Zuschauer absolut überzeugt ist. In Heinrich Leopold Wagners «Kindsmörderin» muss das Mädchen, dem das Publikum nach der Auffassung des Dichters volle Sympathie entgegenbringen soll, ihr Neugeborenes umbringen, indem es ihm auf der Bühne mit einer Stecknadel die Schläfen durchsticht. Die Schilderung eines solch gemeinen Verbrechens ist für Schiller ebenso undenkbar wie für den Dichter des Barock; denn Verbrechen dürfen bei ihnen nur von Wüstlingen begangen werden, die der Antipathie des Publikums von vornherein sicher sind. Sie müssen durch ihr Gebaren in der Gesellschaft vom ersten Auftreten an abschreckend wirken wie Franz Moor, Gianettino Doria, Wurm usw.

Goethe machte Eckermann gegenüber die Bemerkung, dass «Schiller noch von den «Räubern» her ein gewisser Sinn für das Grausame anlebte, der selbst in seiner schönsten Zeit ihn nie ganz verlassen wollte». Dieser Beobachtung Goethes ist beizufügen, dass Schiller den «Sinn für das Grausame» eben nicht völlig verlieren konnte, weil die Darstellung des Grauenhaften ein notwendiger Bestandteil der didaktischen, bekenntnishaften Wirkungsdichtung ist. Das Beispiel, das Goethe anführt, charakterisiert unverhüllt Schillers Geistesart: «So erinnere ich mich recht wohl, dass er im *Egmont* in der Gefängniszene, wo diesem das Urteil vorgelesen wird, den Alba in einer Maske und in einen Mantel gehüllt im Hintergrunde erscheinen liess, um sich an dem Effekt zu weiden, den das Todesurteil auf *Egmont* haben würde. Hiedurch sollte sich der Alba als unersättlich in Rache und Schadenfreude darstellen.» Schiller sah in *Egmont* den politischen Freiheitshelden, deshalb wünschte er die Anwesenheit Albas, um durch die Kontrastwirkung mit dem Despoten den moralischen Sieger umso erhabener zeigen zu können.

Das Zeitalter des siebzehnten Jahrhunderts, das Chaos des Dreissigjährigen Krieges war für Schiller der geeignete historische Boden, um menschliche Grösse darzustellen. «Dass doch die Epoche des höchsten Nationenelends auch zugleich die glänzendste Epoche menschlicher Kraft ist! Wie viele grosse Männer gingen aus dieser Nacht hervor!» Weil die zeitlichen Güter damals

nichts galten und die Menschheit ein schweres Schicksal zu tragen hatte, so schliesst er, musste auch die Entfaltung geistiger Kräfte in dieser Zeit am grössten sein.

Zu dem «prodesse» des Sittlichen tritt bei ihm — wie im Barock — der Gegenpol des «delectare», zu dem er sich als Gesellschaftsdichter verpflichtet. Die «Simplizität» des sittlichen Helden, der in höchster Idealität die Mission des Geistes zu erfüllen hat, verlangt antithetisch die prunkhafte Schaulstellung, die nur dem sinnlichen Ergötzen dienende theatralische Revue. In höchster Steigerung hat Schiller diesem barocken Bedürfnis nach Mimus Raum gegeben: der Aufzug der Hochzeit in der Hohlen Gasse; der Einzug des französischen Hofes in die Kirche von Reims, wo die Dichtung gar nicht zu Wort kommt; die düstere Szene, die von der Dienerschaft Mariäs vor der Hinrichtung in lautloser Stille aufgeführt wird. Vollends der Einmarsch des Demetrius in Moskau, «die Hauptszene des Stücks in Rücksicht auf stoffartiges Interesse», hätte mit riesigem Gepränge und grossem Aufwand an Bildern dargestellt werden sollen.

Bei Lohenstein wird mit ebenso grossem Aufwand an äusseren Mitteln die Vermählung Sophonisbes mit Masinissa aufgeführt; mit pompöser Theatralik, unter dem Jubel des Hofes und der Menge vollzieht sich im «Ibrahim Sultan» die Krönung des neuen Herrschers; die scheinbar sterbende Cleopatra lässt von den tränenseligen Frauen ihres Gefolges für das Zeremoniell ihres Begräbnisses umfangreiche Vorbereitungen treffen.

In dieser Freude am Theater ist es begründet, wenn Maria Stuart vor der Hinrichtung ihr Geschmeide verschenkt wie Gryphius' Katharina von Georgien und Lohensteins Cleopatra.

Unwesentlich ist der Unterschied zu Schiller, der darin besteht, dass die Barockdichter mit Rücksicht auf das lesende Publikum die Szene durch eine beteiligte Person beschreiben lassen und nicht nur die Bühnenanweisung geben. Denn Schiller übernimmt mit diesen Bemerkungen selbst den Begleitmonolog zu seinen Ausstattungsszenen: «Hanna Kennedy, in tiefe Trauer gekleidet, mit verweinten Augen und einem grossen aber stillen Schmerz.»

In Schiller ist stets das Bewusstsein lebendig, dass der Mimus allegorischen Wert besitzt und am Gehalt des Dramas teilhaben kann. «Dass die Polen und Kosaken, die eine ausländische und feindliche Macht sind, den Zug anführen, ist charakteristisch», lautet eine Notiz zum «Demetrius». Er lässt pompöse Zeremonien auf der Bühne beschreiben wie die Totenfeier in Messina durch Don Cäsar. Schon beim jungen Dichter erlangt die Schaulust zeitweise solche Bedeutung, dass von Dichtung kaum mehr gesprochen werden kann. Im sechsten Auftritt des zweiten Aktes des «Don Carlos» vernimmt man einige Ausrufe, während sich in der Gebärdensprache ein Vorgang von grosser Tragweite abspielen soll. Man könnte versucht sein, diese Szene als das Werk eines Librettisten zu betrachten, der die seelische Motivierung des Vorganges dem Musiker überlassen will.

Betrachtet man den barocken Kontrast von höchster sittlicher Idealität des Helden und prunkhafter theatralischer Schaulstellung, dann erscheint Schillers

Verhältnis zu den Franzosen erst im richtigen Licht. Vieles, was er an den französischen Dichtern rügte, hätte von einem Gryphius vorgebracht werden können. Was nach dem Urteil der beiden Deutschen den Franzosen fehlt, ist die vorbehaltlose Verehrung des Religiösen in der Kunst. Das Streben nach Festigkeit des Persönlichen ist ihnen im französischen Drama zu weltmännisch, das Heroentum zu sehr auf den diesseitigen Erfolg eingestellt. So übersetzt Schiller den Vers Racines: *Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire* durch das weniger prahlerische: «Ich wollte schweigend zu den Toten gehn.» Der sittliche Held ist bei den Deutschen dem Diesseits weiter entrückt als bei den Franzosen. Gryphius hat den «Polyeucte» verworfen, weil das Märtyrerdrama mit einer Liebeshandlung verknüpft und dadurch für ihn profaniert war. Im gleichen Sinn urteilt Schiller, wenn er den antiken Chor, der die geistige Autonomie einer unnaturalistischen Kunst besiegeln soll, bei den Franzosen entgegenkommend durch die konventionelle Figur des «confident» verdrängt sieht.

Andererseits ist die sinnliche Schaulust bei den deutschen Dramatikern viel ausgeprägter als bei den französischen. Der «Papinian» erheischt allein zwanzig sprechende Darsteller, abgesehen von den Statisten und den Figuren der Reyen. Lohenstein hat Gryphius an bunter Vielgestalt und pompöser szenischer Aufmachung noch weit überboten. Wenn bei Schiller diese Tendenz zu beobachten ist, sollte nicht immer nur an den Einfluss Shakespeares gedacht werden; denn die stoffliche Fülle ergibt sich auch bei ihm aus antithetischer Notwendigkeit.

III. Die rationale Musikalität der Sprache.

«Wenn der Schulverstand, immer vor Irrtum bange, seine Worte wie seine Begriffe an das Kreuz der Grammatik und Logik schlägt, hart und steif ist, um ja nicht unbestimmt zu sein, viele Worte macht, um ja nicht zu viel zu sagen, und dem Gedanken, damit er ja den Unvorsichtigen nicht schneide, lieber die Kraft und die Schärfe nimmt, so gibt das Genie dem seinigen mit einem einzigen Pinselstrich einen ewig bestimmten, festen und dennoch ganz freien Umriss. Wenn dort das Zeichen dem Bezeichneten ewig heterogen und fremd bleibt, so springt hier wie durch innere Notwendigkeit die Sprache aus dem Gedanken hervor und ist so sehr eins mit demselben, dass selbst unter der körperlichen Hülle der Geist wie entblösst erscheint. Eine solche Art des Ausdrucks, wo das Zeichen ganz in dem Bezeichneten verschwindet, und wo die Sprache den Gedanken, den sie ausdrückt, noch gleichsam nakkend lässt, da ihn die andere nie darstellen kann, ohne ihn zugleich zu verhüllen, ist es, was man in der Schreibart vorzugsweise genialisch und geistreich nennt.»

In dieser meisterhaften Darstellung der dichterischen Sprache hat Schiller den Unterschied zwischen Naiv und Sentimentalisch im Zug der Begeisterung unbewusst verwischt. Nicht die Sprache eines der beiden Dichtercharaktere wird gegen die des andern abgegrenzt, sondern Dichtersprache schlechthin

wird der Schulsprache gegenübergestellt. Es liegt daher nahe, anzunehmen, dass es sich hier mehr um ein hohes Ziel als um eine unbefangene Selbstcharakteristik handelt. Im Streben nach Erkenntnis des Schöpferischen findet er diese durchsichtige Formulierung für ein Ideal, das ihm in Goethes Dichtung erreicht schien. Wie viel einfacher hat Goethe dasselbe Problem umschrieben: «(Der Künstler) erfindet sich selbst eine Weise, macht sich selbst eine Sprache, um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder nach seiner Art auszudrücken.» Diese naive Genialität des Ausdrucks ist Schiller zeitlebens unerreichbar geblieben. Mag er mit den gewaltsamen Ausbrüchen Karl Moors oder mit dem elegischen Stimmungsdialog zwischen Don Carlos und der Eboli, wo er in bekenntnishafter Liebesdichtung am ursprünglichsten gestaltet, dem Ziel weniger fern sein als gewöhnlich; im allgemeinen trifft für ihn doch das zu, was er im Distichon «Sprache» gesteht:

«Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen?

Spricht die Seele, so spricht, ach! schon die Seele nicht mehr!»

Zwischen Wort und Geist besteht für ihn eine unüberbrückbare Kluft: dem Ich des Dichters bleibt der unmittelbare Ausdruck versagt.

Bei der sprachlichen Gestaltung ist zunächst zu beachten, dass der Dramatiker Schiller nicht von der einzelnen Person in ihrer besonderen seelischen Stimmung, sondern von der dramatischen Situation ausgeht. Eine dramatische Figur wird bei ihm nicht zum eigentlichen agens, aus dem heraus er wie aus einem zweiten Ich spricht, sondern sie ist Trägerin einer Sprache, die nur Stimmungs Ausdruck für eine bestimmte dramatische Begebenheit sein will.

«Schillers grösster Fehler ist gewiss der, dass er zu oft selbst statt seiner Personen spricht», sagt Grillparzer. Aber, dass der Dichter selbst spricht und nicht seine Personen, kann jedem Dramatiker nachgewiesen werden, wenn auch nicht in dem Umfang wie Schiller.

Wenn Schiller den Verlauf der Handlung durch eine dramatische Figur dem Zuschauer erzählt, liegt noch nicht das Besondere seiner Sprachgestaltung vor. Für ihn ist vielmehr charakteristisch, dass er zum formelhaften Ausdruck neigt, wenn er selbst spricht. Er hat metaphorische Formeln bei der Hand, die er in der entsprechenden dramatischen Situation einer Figur in den Mund legt, wobei es sogar belanglos sein kann, ob eine männliche oder weibliche Person redet:

Wallenstein über Octavio:

«Ich zog den Basilisken auf an meinem Busen;»

Isabelle über ihren Sohn:

«Einen Basilisken

Hab ich gezeugt, genährt an meiner Brust,

Der mir den bessern Sohn zu Tode stach.»

Das erinnert an das Generalbasszeitalter, wo die musikalische Idee den Umständen entsprechend beliebig instrumentiert werden kann. Eine Person sieht sich schwer getäuscht, weil eine nahestehende ihrem Willen entgegengehan-

delt hat. Für diese besondere Stimmung sucht der Dichter den Ausdruck; er sieht über die Person hinweg. Eine so schablonenhafte Verwendung allegorischer Ausdrucksmittel zeugt von einem Verhältnis zur Sprache, das man beim Dichter des siebzehnten Jahrhunderts, in der Glanzzeit der Kontrafaktur, findet. Ausserdem ist der «Basilisk», der bei Schiller auch in den «Räubern» und in «Maria Stuart» vorkommt, eine beliebte Metapher der barocken Dramatiker; in der «Sophonisbe» kennzeichnet der aufgebrachte Masinissa die Herzlosigkeit seines Vorgesetzten:

«Steinhardter Scipio! den ein Hircanisch Tyger /
Ein Arimaspsisch Wolff / ein Basilisk am Niger
Mit Gifft und Blut gesäugt!»

«Jede Empfindung», schreibt er an Lotte, «ist nur einmal in der Welt vorhanden, in dem einzigen Menschen, der sie hat; Worte aber muss mann von tausenden gebrauchen, und darum passen sie auf keinen.» Sprache ist für Schiller etwas Konventionelles, in bestimmten Wendungen bereits Fixiertes.

Es ist verständlich, dass er glaubte, in den Geist des griechischen Dramas eindringen zu können, ohne die Eigenart der griechischen Sprache zu erfassen. Wenn es bei ihm zeitlebens nur beim Vorsatz geblieben ist, Griechisch zu lernen, ist dies in seiner Einstellung zur Sprache begründet; denn der Kern eines Kunstwerkes liegt für ihn jenseits der sprachlichen Fassung. Er vertieft sich in Stolbergs Übersetzung des Äschylus, in der die Trimeter in Fünfheber umgegossen sind, aber die Humboldtsche «Agamemnon» — Übertragung, die sich an den griechischen Versbau hält, soll er «schwer, hart und undeutlich» gefunden haben. Satzbau und Rhythmus im griechischen Drama findet er fremdartig, aber zum Geist der alten Tragödie fühlt er sich dennoch hingezogen: Wort und Sinn werden von ihm getrennt erlebt.

In der Abhandlung «Über das Pathetische» geht er so weit, eine eigentliche Vernunftsprache, die er allein der Dichtung würdig erachtet, von einer Natursprache zu scheiden, die im Zustand des höchsten Affekts entsteht. «Die Sprache ist gewiss etwas, was unter der Herrschaft des Willens steht, und doch kann auch der Instinkt sogar über dieses Werkzeug und Werk des Verstandes nach seinem Gutdünken disponieren, ohne erst bei dem Willen anzufragen, sobald ein grosser Schmerz oder nur ein starker Affekt uns überrascht... Dies dient also zum Beweis, dass es Erscheinungen an dem Menschen gibt, die nicht seiner Person als Intelligenz, sondern bloss seinem Instinkt als einer Naturkraft können zugeschrieben werden.» Diese Natursprache, deren besonderes Merkmal es ist, unbewusst zu entstehen, muss nach Schiller von der Dichtung ausgeschlossen bleiben, denn die Darstellung aller «absolut höchsten Grade des Affekts (ist) dem Künstler sowohl als dem Dichter untersagt.»

Nicht durch Gegenständigkeit und Nähe zur farbigen Wirklichkeit des Lebens kann die Sprache seiner hohen Tragödie Zugang zum Zuschauer finden; denn alles Anschauliche und Realistische hat für ihn zu viel Erden schwere. Andererseits ist es auch nicht ein subjektiver Gefühlston, eine intime Sprechweise der Personen, mit denen Schiller den Kontakt mit dem Zuhörer

herstellen kann: denn seine Gestalten sind zu sehr Trägerinnen menschlich allgemeiner Züge, von Leidenschaften und sittlichen Maximen. Seine eigentliche Sprachkunst wirkt hingegen — wie diejenige des Barock — durch die gewaltige unpersönliche Musik der Worte. Ein Drama wie die «Braut von Messina» ist im Hinblick auf die blasse, die psychologische Wirklichkeit so oft missachtende Menschenzeichnung von geringem Wert, und der gradlinige Schicksalsverlauf mit der spitzfindigen Verzahnung der Szenen dient dem Ganzen nicht zum Vorteil. Der unvergängliche Wert dieses Dramas beruht allein auf der gewaltig strömenden Musik der pathetischen Sprache. In diesem Werk, bei dem das historische Kolorit fast gänzlich fehlt, zeigt sich Schiller in seiner wahren Bedeutung als Sprachkünstler.

Nach seinem Ideal der Harmonie von Form- und Stofftrieb müsste das dichterische Wort gleichzeitig sittlichen Gehalt und lebendige Kraft haben. Diesem Ideal ist er am fernsten, wenn das Ethos gänzlich ausbleibt und die Sprache weder Dienerin noch Ausdruck eines Höheren sein kann. Das «Spiel» erscheint dann auf primitivster Stufe und besteht nicht selten aus leerer Geschwätzigkeit. Was in wenigen Worten ausgedrückt werden kann, wird aus Freude an der rhetorischen Umschreibung in die Länge gezogen; sein Stil ist dann nur Schwulst:

«Das Seil, an dem

Er flatterte, war lang, doch unzerreissbar»,

sagt der Grossinquisitor über Don Carlos.

«Ich höre dich, o Herr, vom langen Schweigen

Zum erstenmal den stummen Mund entsiegeln».

Solche Trivialitäten können sich leicht einschleichen, wenn dichterisches Ich und Sprache zwei getrennte Sphären sind. Es ist begreiflich, dass sich der junge Herausgeber der «Anthologie auf das Jahr 1782» in der Fehde mit Stäudlin als Geistesverwandten «Vater Lohensteins» verspotten lassen musste, hat er doch in der Selbstbesprechung im «Württembergischen Repertorium» unumwunden diese Verwandschaft zugegeben: «Hie und da bemerke ich eine schlüpfrige sinnliche Stelle in platonischen Schwulst verschleiert»: «sehr oft ist der Witz auch gezwungen und ungeheuer. Im ganzen sind fast alle Gedichte zu lang, und der Kern des Gedankens wird von langweiligen Verzierungen überladen und erstickt. Die meisten der Sinngedichte scheinen mehr da zu sein, die Lücken zwischen grössern auszufüllen, und sagen nichts.»

Bedeutungsvoll aber ist die Tatsache, dass aus der Dichtung Schillers noch der Glaube an eine eigentliche konventionelle Dichtersprache zu verspüren ist, die sich in der Wortzahl grundsätzlich von der Alltagssprache unterscheidet. Der formelhafte Ausdruck enthält sehr häufig — wie es Gottsched forderte — die konventionelle Metapher der alten Poetik. Wenn er seine Dichtung rational aufbaut und dabei nicht nur dialektisch konstruiert, sondern seinem musikalischen Empfinden und seinem Gefühl für Grösse Ausdruck zu geben versucht, greift er oft auf die Metaphernsprache des barocken Klassizismus zurück. Sein Stil ist an dieser Eigenschaft von weitem zu erkennen.

«In dieser hoffnungslosen Flamme
Erkannt' ich früh der Hoffnung goldenen Strahl.»

«Des Zornes Donnerwolke schmilzt
Von seiner Stirne tränentauend hin,
Und aus den Augen, Friede strahlend, bricht
Die goldne Sonne des Gefühls hervor.»

«Dir selbst hast du die grösste Gunst erzeugt.
Jetzt schimmerst du in segenvollem Licht,
Da du vorhin in blutrotdüsterm Schein,
Ein Schreckensmond, an diesem Himmel hingst.»

Das ist noch einmal die heroisch-galante Sprache der Franzosen. Schiller wetteifert mit den deutschen Dramatikern des siebzehnten Jahrhunderts in der Nachahmung des französischen Vorbildes.

«Die Schönheits-Göttin schwang die Fackel der Begierden»
(Lohenstein, «Triumph der Venus»).

«(Maria), die mit
Der Liebesfackel dieses Reich entzündet»
(Schiller, «Maria Stuart»).

Die höfischen Attribute des «Diadems», der «Krone», des «Diamanten» sind mit Schillers Stil verbunden wie die Ausdrücke aristokratischer Überschwänglichkeit in «Glanz», «Stern», «Purpur». Wenn die Natur in Bewegung gerät, dürfen «Blitz» und «Donner» nicht fehlen:

«Nicht jede Wolke dräut mit Blitz- und Donnerschlägen»
(Gryphius, «Papinian»).

«Es schiesst der Blitz herab aus heitern Höhn»
(«Piccolomini»).

Bei der Darstellung der Leidenschaft ist Schiller auf das «Gift», die «Pest», die «Schlange» angewiesen; er vergleicht mit dem «Wolf», dem «Tiger», dem «Drachen»:

«Drachen = Blut hat dich getränkt» («Papinian»).

«Die Brut des Drachen haben wir getötet,
Der aus den Sümpfen giftgeschwollen stieg» («Tell»).

Wenn die Liebe zu Wort kommen muss, nimmt er das «Brennen», die Glut, das «Gift», das «Licht» zu Hilfe. Die christlichen Begriffe «Engel», «Himmel» und «Hölle» sind ihm bei der Gestaltung ständige Begleiter. Es wirft ein interessantes Licht auf ihn, dass er die Religion in absolute Idealität erhoben und von den Schlacken des Diesseits befreit sehen möchte («Das Ideal und das Leben»), aber den christlichen Vorstellungen in seiner Sprache dennoch einen breiten Raum lässt:

«Mein Retter seid Ihr und mein Engel, Tell!»

«Wie Flammen

Der Hölle schlägt sie brennend mein Gewissen.»

Wenn nicht mehr rasende Leidenschaft, sondern gedämpftes inniges Fühlen zum Ausdruck kommen soll, läuft Schiller Gefahr, ins Banale abzugleiten. Dies zeigt sich vor allem bei der Darstellung der Liebe. Meist ist eine Metapher, die ihm aus der poetischen Tradition geläufig ist, daran schuld, dass er den Sinn für die seelische Wirklichkeit verliert. So bekennt der stolze Recke Burgund:

«Mein Herz ist weiches Wachs in der Hand»,

und Attinghausen sieht seinen Neffen «gebunden... durch der Liebe Seile». Oder das konventionelle Füllsel ist im Spiel, wenn das Triviale gestreift wird:

«Gradaus geht des Blitzes,

Geht des Kanonballs fürchterlicher Pfad.»

Andererseits kann es auch nicht überraschen, wenn Schillers Stil an das barocke Pathos anklängt:

«Wer ist so feig, der jetzt noch könnte zagen!»

«Wenn ich dem stolzen Ritter müsste folgen.»

«Der König wird die Truppen lassen schwören.»

Dieses von Fries hervorgehobene Merkmal, die Umstellung von Hilfsverb und Infinitiv am Versende, ist auch kennzeichnend für den rhetorischen Stil des Barock, vor allem Lohensteins; die Sprachmelodie steigt am Schluss noch einmal an und klingt nicht fad in einem Hilfswerb aus. Aus «Sophonisbe»:

«Ich werde Scipions Gefangne sollen bleiben.»

«Wenn Fürsten man schreibt für, wem sie sich solln vermählen.»

«Sinn Syphax / wie er mir ein Bein könn unterschlagen.»

Wenn das Pathos die höchste Steigerung erfährt, erscheint auch bei Schiller immer wieder der Zweireimer wie bei Shakespeare:

«Und müsst' ich auch die Königin durchbohren,

Ich hab' es auf die Hostie geschworen.»

Diese mannigfaltigen Nachwirkungen und Parallelen sind nicht bloss Zufallserscheinungen, sondern ergeben sich aus der gesamten Einstellung Schillers zur Sprache. Er entwickelt ein umfangreiches Sprachgedächtnis, das ihn ja so weit bringt, ganze Szenen aus Shakespeare zur eigenen Kurzweil aufschreiben zu können. Das Wort ist ihm vielfach nur Gegenstand polyhistorischen Wissens und virtuosos Können, so dass das dichterische Bilden mehr im Koordinieren des Bestehenden als im Neuschaffen durch das Wort liegt.

Auffallend ist, dass die nachlässigere Sprache seiner Dramenentwürfe, die nicht für fremde Leser bestimmt waren, noch alle Eigenschaften des alten Gelehrtenstils aufweist. In keinem Schillerschen Text zeigt sich eine solche Häufung von Fremdwörtern wie in diesen persönlichen Aufzeichnungen. Denn Wendungen, die noch in den Demetriusplänen vorkommen, wie «ombrage», «soulèvement der Völker», «exigieren», «suspensus stehen bleiben», «mehrere actus der höchsten Gewalt kommen vor» dürften schon von den Zeitgenossen als Fremdwörtelei empfunden worden sein und auch über das Mass desjenigen hinausgehen, was im brieflichen Verkehr mit gelehrten Freunden

üblich war. Diese Doppelspurigkeit von persönlicher und öffentlicher Sprache kennzeichnet den bewussten Stilwillen, der den Schillerschen Werken und grösstenteils auch seinen Briefen zugrunde liegt.

Dadurch erklärt sich auch Schillers Vorliebe für das Übersetzen. Dichtungen fremder Sprache zu übertragen, bereitet ihm keine Gewissenskonflikte, die mit der Fragwürdigkeit der nachschaffenden Arbeit zusammenhängen. Er beklagt sich eher über die deutsche Sprache als Ganzes, wenn er sich genötigt sieht, «in einer so schwankenden, unbiegsamen, breiten, gothischen, rauklin-genden Sprache, als unsere liebe Muttersprache ist, mit der feinen Organi-sation und dem musikalischen Fluss der lateinischen ohne Nachteil zu ringen».

Man hat es ein «Übertreffen an Banalitäten» genannt, wenn Schiller in der «Phädra» - Übersetzung die weitverzweigte allegorische Sprache Racines ver-einfacht:

«Ma blessure trop vive assitôt a saigné.»

«Und neu entbrennt die nie erstickte **Glut.**»

«Honteuse du dessein d'un amant furieux
Et du feux criminel qu'il a pris dans ses yeux.»

«Vom Angriff dieses Wütenden beschämt
Und dieser frevelhaften **Glut.**»

«Après que le transport d'un amour plein d'horreur
Jusqu'au lit de ton père a porté ta fureur.»

«Nachdem sich deine frevelhafte **Glut**
Bis zu des Vaters Bette selbst verwogen.»

Schiller sieht sich hier eben vor dieselbe Schwierigkeit gestellt wie der deut-sche Dichter des siebzehnten Jahrhunderts: die deutsche Sprache eignet sich schlecht zur Wiedergabe höfisch-eleganter Wendungen. Es zeugt von der Nähe zum barocken Lebensgefühl, wenn er auf eine sklavische Übersetzung Racines mit gesuchten Wortkonstruktionen verzichtet und dafür eine Monumental-sprache der Leidenschaft mit dem für die deutsche Barockdichtung kenn-zeichnenden Drängen zur roten Farbe findet. Der Dichter des deutschen Ba-rock ergeht sich mit Vorliebe in Schilderungen des Glühens, des Blutes, der roten Rose, der purpurnen Koralle:

«Vermenge seinen Fluss des blutigen Purpur - Schaumes

Mit Perlen / die in sich der Augen Muschel heckt!»

(Lohenstein, «Tränen der Mutter Gottes»).

Der barocke Geist von Schillers Sprache ist am deutlichsten aus ihrer rationalen Musikalität zu vernehmen. In der Abhandlung «Über naive und sentimentalische Dichtung» nennt er Klopstock einen musikalischen Dichter, Mathisson «Abendlandschaft» vergleicht er mit einer Sonate, und in dem Gedicht «An Goethe, als er Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte» wird die französische Sprache, «die sich zum Lied erhebt», als ein «Reich des Wohllauts und der Schöne» gepriesen. Es zeigt sich, dass sich in Schillers Denken sentimentalische und musikalische Gattung weitgehend decken.

Schon seine kritischen Bemerkungen zur Übersetzungskunst Stäudlins zeigen jene Tendenz, Dichtung und Musik nach gleichem Masstab zu beurteilen: «(Stäudlins) Verse sind um viel zu lateinisch und beleidigen nicht selten das deutsche Ohr». Von Klopstocks Hexametern hingegen heisst es, es geschehe «uns nicht anders, als hörten wir die bezauberndste Symfonie, den herrlichsten Wechsel vom Andante zum Presto, vom Schwung zum Adagio». Auch für Schiller ist das akustische Gefühl die sicherste Instanz, und er hätte wie Kaspar Stieler ausrufen können: «Ihr Regeln fahret hin! Der Richter ist das Ohr.»

Über sein eigenes Schaffen hat der Dichter im Brief an Körner vom 25. Mai 1792 jene einzigartige Enthüllung gemacht: «Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfters vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin.»

Der Primat des Musikalischen bei Schillers Sprachgestaltung zeigt sich etwa in der Verwendung des Reimwortes «grün»:

«Ist der holde Lenz erschienen?
Hat die Erde sich verjüngt?
Die besonnten Hügel grünen,
Und des Eises Rinde springt.»
«Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn,
Das Mägdlein wandelt an Ufers Grün.»

Das Wort «grün» ist nicht geschaut, sondern gehört, denn es taucht bei ihm häufig mit rein euphonischem Wert auf:

«Und flechte sich Kränze,
Wem die Locken noch jugendlich grünen,
Aber dem männlichen Alter ziemt's,
Einem ernsteren Gott zu dienen.»
«O dass sie ewig grünen bliebe,
Die schöne Zeit der jungen Liebe!»

Schon der junge Dichter verwendete dieses Wort in Anlehnung an Hallers «Morgengedanken», ohne von einem visuellen Erlebnis auszugehen:

«Und es wirbelt der Chor
Des Gevögels aus der vergoldeten Grüne der Wälder
Freudenlieder hinauf.»

Schiller liebt es, wenn bei der Ausarbeitung eines Werkes im Nebenzimmer musiziert wird. Diese helfende Wirkung der Musik bei der dichterischen Produktion ist nicht ohne Einfluss auf sein Drama geblieben. Das Monologisieren auf tönendem Hintergrund, die grosse Zahl von Arien oder das Aufziehen imposanter Schaustellungen unter Musikbegleitung sind Beispiele dafür, dass die Musik bei ihm wie im höfischen Gesellschaftsdrama des Barock eine Dienerrolle spielt. Es ist längst bekannt, dass die abfälligen Äusserungen des jungen Dichters über die Oper nicht allzu ernst genommen werden dürfen. Dem Einfluss des höfischen Melodrams, wie er es in den Inszenierungen des

italienischen Organisators Jomelli in Württemberg erlebt hatte, vermochte er sich nicht zu entziehen. «Schiller hatte besonders den Tic, bei Musik sprechen zu lassen, zum Beispiel die Jungfrau von Orleans. Goethe war das immer zuwider, wie er oft genug äusserte... (Er) erklärte sich so: Musik sei die reine Unvernunft und die Sprache habe es nur mit der Vernunft zu tun.»

Das Musikalische in Schillers Dichtung lebt nicht in organischer Einheit mit der Anschauung wie bei Goethe, sondern hat einen eigenen, vom Denken und Schauen getrennten Bereich:

«Leben atme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter,
Aber die Seele spricht Polyhymnia aus.»

Das Seelische kann seinen Ausdruck nur in einer selbständigen Musikalität finden. Über diesen Sachverhalt geht man oft allzu schnell hinweg und spricht von der «hohlen Rhetorik» Schillers, während es ihm eigentlich darum zu tun ist, durch reine Klangmalerei zu wirken:

«Auch durch des Gewässers Fluten
Mit der Sehnsucht **feur'gen** Gluten
Stachelt sie Leanders Mut.
Wenn des Tages **heller** Schimmer
Bleichet, stürzt der **kühne** Schwimmer
In des Pontus finstre Flut,
Teilt mit **starkem** Arm die Woge
Strebend nach dem **teuren** Strand,
Wo auf **hohem** Söller **leuchtend**
Winkt der Fackel **heller** Brand.»

Die schmückenden Beiwörter in diesen Versen wollen ausschliesslich durch ihren Klangwert winken. Das Epitheton hat den gleichen Sinn wie das nachfolgende Substantiv; der Raum des gegebenen Metrums ist mit dem Spiel der Laute ausgefüllt. Eine solche Sprache kann deshalb nur wirken, wenn sie — wie die Dichtung des Barock — als tönende Deklamation den Raum füllt. Gruber berichtet in seiner Biographie: «Was Schiller aber niedergeschrieben hatte, besonders metrische Arbeiten, pflegte er sich selbst laut vorzulesen, wobei es ihm häufig begegnete, dass er unvermerkt nicht bloss zu lesen, sondern auch zu deklamieren anfangte.»

Sprache als Musik zu betrachten und die Totalität des Wortes zugunsten der Musik aufzugeben, liegt ihm ja nicht fern, wie das oben zitierte Distichon beweist. «Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper», schreibt er an Goethe, dass aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erlässt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen der Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stellen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönern Empfängnis; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müsste notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.»

Aufschlussreich ist Schillers Verhältnis zur reinen Musik. Nach dem Bericht des Weimariischen Kammermusiklers Schlömilch war Schiller ein Verehrer Glucks, dessen Opern er den Werken Haydns an die Seite gestellt haben soll. Schiller verlangt von der Musik «Simplizität»; was ihn am tiefsten zu beeindrucken vermag, ist die einfache Arie. Die Antipathie gegen die Oper, die er lange Zeit nicht überwinden konnte, ist nur in der Abneigung gegen die Bravour - Arie des Rokoko begründet.

Unter jener «Simplizität» kann aber niemals der naive Ausdruck der absoluten Instrumentalmusik verstanden werden, denn diese liegt Schiller innerlich so fern wie die naive Lyrik Goethes. Die Musik des Empfindungszeitalters hat er sicher nicht als eine in ihrer Art vollkommene Entwicklungsstufe erlebt, wenn er nach Schlömilch betonte, dass «Gluck recht wohl dem Mozart an die Seite gestellt werden könne». «Auch die Musik der Neuern», schreibt er in der Abhandlung «Über das Pathetische», «scheint es vorzüglich nur auf die Sinnlichkeit anzulegen und schmeichelt dadurch dem herrschenden Geschmack, der nur angenehm gekitzelt, nicht ergriffen, nicht kräftig gerührt, nicht erhoben sein will. Alles Schmelzende wird daher vorgezogen, und wenn noch so grosser Lärm in einem Konzertsaal ist, so wird plötzlich alles Ohr, wenn eine schmelzende Passage vorgetragen wird. Ein bis ins Tierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern..., kurz alle Symptome der Berauschung stellen sich ein: zum deutlichen Beweise, dass die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Prinzip der Freiheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird. Alle diese Rührungen, sage ich, sind durch einen edlen und männlichen Geschmack von der Kunst ausgeschlossen, weil sie bloss allein dem Sinne gefallen, mit dem die Kunst nichts zu verkehren hat.» Hier hat Schiller deutlich nicht nur gegen die Auswüchse des Weinerlichen und Sentimentalen, sondern auch gegen jede Naivität in der Musik Stellung genommen. Hingabe an naive Musik ist für ihn gleichbedeutend mit Hingabe an das «Leben»; der Mensch wird dabei das Opfer des sinnlichen Eindrucks und verzichtet auf sein Majestätsrecht, die Freiheit. Der Standort, von dem er die Musik auffasst, ist ein moralischer; denn die Musik ist sich nach ihm nicht selbst genug, sondern steht im Dienst der Sittlichkeit. Auch hier stellt er die Würde über die Anmut, die Wirkung eines Kunstwerkes über den künstlerischen Ausdruck.

Der «männliche Geschmack» in der Kunst bedeutet eben für ihn das Vordringen des Rationalen. Dem lähmenden Einfluss der «schmelzenden Sinnlichkeit» entzieht er sich durch den rationalen Formwillen, indem er ein Gleichgewicht zwischen Sinnlichkeit und strenger Form sucht. Wenn er sich dem Sinnlichen nähert und den Gegenstand «in der Form besiegen» will, kann er nur sachlich hinweisen.

«Und noch niemand hat's erkundet,
Wie die grosse Mutter schafft:
Unergründlich ist das Wirken,
Unerforschlich ist die Kraft.

Funkelnd wie ein Sohn der Sonne,
Wie des Lichtes Feuerquell,
Springt er perlend aus der Tonne,
Purpurn und kristallenhell»

(«Punschlied, im Norden zu singen»).

Auf das, was in der Natur lebt, kann er nur reflektierend hinweisen, zur verklärenden Darstellung gelangt er nicht. Er versucht mit aller Gewalt den Zwiespalt von Ich und Welt aufzulösen, erreicht aber nicht die Naivität, mit der er an den Gegenstand herantreten könnte, denn die Vernunft schiebt sich bei ihm immer dazwischen. Am weitesten entfernt er sich vom Barock, wenn er pathetisch meditiert. Wenn Schiller in philosophischer Betrachtung die Umwelt vergisst und im Gefühl des Erhabenen seine Idee frei aus dem Innern quellen lässt, findet er den persönlichen Rhythmus der Sprache, der mit der verstandesmässigen Addition des Barock nichts mehr gemein hat. Sobald er aber die Umwelt darstellt, seien es Gegenstände, Handlungen oder Gefühle anderer Menschen, drängt sich das Rationale vor: die musikalische Sprache ertönt in straffer Gebundenheit.

IV. Die flächenhafte Darstellung des Menschen.

Schiller ist unübertroffen, wenn es gilt, einen Charakter zu zeichnen, der als Verkörperung kalter Berechnung aufgefasst werden soll. Seine Schilderung Granvellas in der «Geschichte des Abfalls der Niederlande» hat bis auf die heutige Zeit der Kritik des Historikers standhalten können, weil es hier darum ging, den barocken Macchiavellisten reinsten Geblüts darzustellen. Einem Höfling, der unter drei verschiedenen Herren dreimal «die höchste Gunst zu ersteigen» vermochte, ist Schiller mit seinen Mitteln der Gestaltung gewachsen. «Ein tiefdringender, vielumfassender Verstand», so schildert er den allgewaltigen Minister Margaretas von Parma, «eine seltene Leichtigkeit in verwickelten grossen Geschäften, die ausgebreitetste Gelehrsamkeit war mit lasttragendem Fleisse und nie ermüdender Geduld, das unternehmendste Genie mit dem bedächtlichsten Maschinengang in diesem Manne wunderbar vereinigt.» «Seine Treue war unbestechlich, weil keine der Leidenschaften, welche Menschen von Menschen abhängig machen, sein Gemüt versuchte.»

Mit derselben Virtuosität zeichnet er den Charakter Bedemars, des Gesandten der spanischen Krone bei der Republik Venedig: «Die Leichtigkeit, mit unwiderstehlichem Reiz sowohl zu schreiben als zu sprechen; die Miene der Fröhlichkeit und der Offenheit, mehr feurig als ernsthaft, und bis zur grössten Unbefangenheit von der Verstellung entfernt; ein gefälliges und freies Gemüt, das um desto undurchdringlicher war, weil jedermann es zu durchdringen glaubte; ein sanftes, überredendes schmeichlerisches Wesen, durch welches er sich in das Geheimnis der verschlossensten Herzen einzuschmeicheln wusste; den ganzen Schein einer völligen Freiheit des Geistes mitten in heftigsten Erschütterungen.»

Die markante Gestalt Burleighs in «Maria Stuart» ist, gemessen an Macchiavelli in Goethes «Egmont», von unvergleichlicher Wirkung. Wenn Schiller sich die Aufgabe stellt, einen Menschen zu zeichnen, den «nicht der eigene Nutzen», sondern «allein der Vorteil des Souveräns und des Landes regiert», dessen ganzer Fanatismus darin besteht, unpersönlich zu erscheinen und alles Menschlich-Subjektive auszuschalten, dann kann er seine Darstellungskraft frei entfalten, weil die Eigenart der Person eine gefühlsdurchwobene Motivierung überflüssig macht.

Die berechnenden Schurken mit den zwei Gesichtern, die doppelzügigen Hofschranzen, die politischen Verschwörer und die verschlagenen Diplomaten machen einen grossen Bestandteil seiner Theaterfiguren aus. Die Popularität seiner Dramen ist nicht zuletzt darin begründet, dass er vom doppeldeutigen Charakter, diesem einfachsten Mittel, mit dem dramatische Spannung erzeugt werden kann, reichlich Gebrauch gemacht hat. Es braucht wohl nicht besonders hervorgehoben werden, dass die Dichter des siebzehnten Jahrhunderts Schiller mit einer Unzahl von Figuren dieser Art vorgegangen sind, die alle dem höfischen Getriebe entnommen wurden. Es sei nur erinnert an Gryphius' Laetus («Papinian»), Michael Balbus («Leo Armenius») und die Hauptfiguren Lohensteins, die im Verlauf der Handlung beständig ihre Maske wechseln.

Dieser Stärke von Schillers Zeichnung des Menschen steht seine Schwäche gegenüber, alles Weiblich- und Kindlich-Naive nicht überzeugend darstellen zu können. Seine weiblichen Figuren erscheinen in der Antithetik würdiger Selbstbeherrschung und leidenschaftlicher Erregung: aber wenn er einen subjektiven Gefühlsausdruck anstrebt, sind sie konstruiert, fern von ungekünstelter Lebenswahrheit. Auch ein Kind kann er mit der Sprache des Erwachsenen pathetisch deklamieren lassen und sich damit über die Besonderheit der kindlich-naiven Seele hinwegsetzen.

Diese Verwandtschaft mit dem Barockdichter erklärt sich schon aus der grundsätzlichen Haltung, die Schiller als Dramatiker gegenüber dem Problem der Menschendarstellung einnimmt.

Eine der wichtigsten Triebfedern zur dramatischen Produktion war im Barock das Verlangen des Dichters, mit psychologischen Glanznummern aufzuwarten. Die Eitelkeit des Dramatikers fand volle Befriedigung, wenn er dem Publikum stürmische Ausbrüche des Herzens, Kuriositäten des Seelenlebens vorführen durfte. Man kann diese geradezu masslose Freude des Barockdichters richtig ermessen, wenn man das deutsche Drama des sechzehnten Jahrhunderts zum Vergleich heranzieht. Das Liebesleben beispielsweise wird im Reformationsdrama sinnlich derb durch den Umgang des Helden mit der Dirne veranschaulicht, wie im «Verlorenen Sohn» des Burkart Waldis; oder es wird vielfach die allegorische Figur des Teufels zu Hilfe genommen und damit das Menschliche ins Metaphysische entrückt, wie in den «Fünferlei Betrachtungen» des Johannes Kolross. Der Dichter des Barock hat einen grossen Stolz, wenn er sich befähigt sieht, die Seelenstimmung an vornehmen Gestalten ohne allegorische Stütze in langatmigen Offenbarungsmonolo-

gen zum Ausdruck zu bringen. Der mittelalterliche Versucher ist überflüssig geworden, weil die Liebe mit der neuen Bejahung des Lebens die Bedeutung des absolut Bösen verloren hat. Ein barocker Dichter ist sogar bereit, einen Stoff fast ausschliesslich um der psychologischen Kuriosität willen zu verarbeiten. Dies bezeugt Gryphius in seiner Vorrede zu «Cardenio und Celinde»: «Mein Vorsatz ist zweyerley Libe: Eine keusche/ sitsame und doch inbrünstige in Olympien: Eine rasende/ tolle und verzweifflende in Celinden, abzubilden.... Mit einem Wort/ man wird hirinnen als in einem kurzen Begriff/ alle dise Eitelkeiten in welche die verirrende Jugend geraten mag/ erblicken.»

Auch Schiller geht vorsätzlich an die Erforschung des Charakters und sucht «die Seele bei den geheimsten Operationen zu ertappen», um sich mit dem notwendigen psychologischen Darstellungsmaterial auszurüsten. Dramatiker sein heisst für ihn gleichzeitig Wissenschaftler, Seelenforscher sein, der die Menschen nach allgemeinen Eigenschaften zu klassifizieren versteht. Dass bei ihm das Interesse am Psychologischen an sich die Produktionslust noch in besonderem Masse erhöht, ist uns mehrfach bezeugt. «Schauspiele und Romane eröffnen uns die glänzendsten Züge des menschlichen Herzens: unsere Phantasie wird entzündet; unser Herz bleibt kalt, wenigstens ist die Glut, worein es auf diese Weise versetzt wird, nur augenblicklich und erfriert fürs praktische Leben.» Schon beim ersten Feldzug gegen die Franzosen, den er in den Vorreden zu den «Räubern» unternahm, ist es ihm nicht bewusst geworden, dass es zur Überwindung der französisch-rationalistischen Menschen-darstellung einer völligen Neuorientierung gegenüber dem Individuum bedurft hätte. Er sagt: «Wirklich ist dieses grosse Vorrecht der dramatischen Manier, die Seele gleichsam bei ihren verstohlensten Operationen zu ertappen, für den Franzosen durchaus verloren. Seine Menschen sind (wo nicht gar Historiographen und Heldendichter ihres eigenen hohen Selbsts) doch selten mehr als eiskalte Zuschauer ihrer Wut, oder altkluge Professoren ihrer Leidenschaft.» Der Franzose hat bloss das **Vorrecht** der Beobachtung seelischer «Operationen» verloren, aber das Recht des Dichters, allgemein menschliche Eigenschaften gleichsam wissenschaftlich festzustellen und dichterisch zu verarbeiten, wird von Schiller nicht angezweifelt. In diesen Vorreden zeigt sich schon der grundlegende Unterschied seiner Auffassung zu derjenigen Goethes: er macht die Gestaltungskraft des Dramatikers von seiner Gabe der objektiven Beobachtung abhängig und nicht von der Macht des intuitiven Erlebnisses. Dieses wissenschaftliche Streben, das bei Schiller schliesslich in den Untersuchungen über den anmutigen und würdigen Charakter gipfelt, ist für seine Dichtung in doppelter Hinsicht von Bedeutung geworden: Einerseits spielt das Psychologische, wie es sich etwa in der Eifersucht der beiden Königinnen in «Maria Stuart» enthüllt, in seinem Drama eine bedeutend wichtigere Rolle als in irgendeiner Staatsaktion des siebzehnten Jahrhunderts; denn gerade von der Kälte der Charakterschilderung, die er im französischen Drama entdeckte, fühlt er sich abgestossen. Andererseits bringt es seine bewusste, auf allgemein menschliche Züge ausgehende Forschertätigkeit mit sich, dass seine Menschen nicht als individuell fühlende und handelnde ge-

zeichnet sind, sondern als Träger überpersönlicher Eigenschaften erscheinen und hinter festen Masken verborgen bleiben.

In der Jugend sind bei Schiller Ansätze vorhanden, in der Shakespeare-Stimmung des Sturms und Drangs aufzugehen und den Menschen — fernab von der Addition des Barock — mit innerem Wuchs zu gestalten. Aber jene religiöse Geistesrichtung, die es notwendig macht, dass Karl Morr seinen Weg als Revolutionär nicht zu Ende geht und das Gesetz seines Handelns von objektiv-moralischen Grundsätzen empfängt, bleibt bestehen. Sie ist in einem steten Kampf mit dem Willen nach seelisch vertiefter Darstellung: sie wird stellenweise weit zurückgedrängt, vor allem durch einen «Realisten» wie Wallenstein, doch schiebt sie sich bisweilen so stark vor, dass sie beinahe allein das Feld beherrscht. Dies ist dann der Fall, wenn die einzelnen Personen unerbittlich in den Rahmen des Verderben brütenden Verhängnisses eingespannt sind und das Drama konsequent mit der Architektonik des überpersönlichen Schicksalsverlaufes aufgebaut ist. Schillers Dramen wirken aus dem Grund so uneinheitlich, weil sich in ihnen ein ständiger Kampf zwischen barocker metaphysischer Lebensbetrachtung und Rousseauischem individuellem Lebensgefühl widerspiegelt. Die grösste Geschlossenheit zeigt sich da, wo die eine oder die andere Haltung die unumstrittene Oberhand hat, wie in den «Räubern» das Individuelle mit dem dämonischen Austoben Karl Moors oder in «Maria Stuart» das Schicksal nach dem Vorbild der Tragödie des siebzehnten Jahrhunderts.

Das Motivieren war nicht seine Sache, sagt Goethe. Dies bedeutet nicht, dass Schiller unfähig gewesen wäre, die Beweggründe menschlicher Taten zu durchschauen, denn er war gleichwohl feiner Seelenkenner, man denke nur an seine unbefangene Selbstkritik. Das bisweilige unbekümmerte Gering-schätzen der Gefühle einer Person erklärt sich vielmehr aus seiner Vorliebe für die Darstellung überpersönlicher Schicksalsgewalten. Die das Einzelwesen vernichtende Handlung an sich enthält für Schiller einen absoluten ästhetischen Wert. Sie braucht für ihn nicht erst durch ein individuelles Gefühl bestimmt zu werden. Im straff durchgeführten schicksalhaften Handlungsverlauf der «Braut von Messina» ist er imstande, der zum erstenmal liebenden Beatrice, die kurz zuvor dem Kloster entsprungen ist, das undenkbbare Verhalten zuzulegen, sich von zwei Männern gleichzeitig betören zu lassen. Die tragische Handlung hat den Primat.

Zu Beginn der «Maria Stuart» muss der frühere lasterhafte Lebenswandel der Heldin zur Sprache gebracht werden. Einen endlosen chronikhaften Monolog der Hauptperson, wie ihn etwa Gryphius' Cardenio vorträgt, wollte Schiller vermeiden. Was nach der inneren Form einen Monolog verlangt, wird von ihm durch einen Kunstgriff in einen Dialog mit der Vertrauten umgewandelt. Und nun geschieht das Unmögliche, dass die confidente die Rolle der mütterlichen Beschützerin verliert und zur rücksichtslosen Anklägerin wird, aber kurz darauf den Ton der gutmütigen Amme wieder annimmt. Es wäre einfach gewesen, Maria ihre Ausschweifungen durch eine Frauenfigur der Gegenpartei vorwerfen zu lassen. Aber damit wäre in den geschlossenen Bau des ersten Aktes, der ausschliesslich Maria gewidmet sein

sollte, ein Fremdkörper eingedrungen. Eine solche Lösung hätte für Schiller ein Zurückweichen der Idealität vor dem Leben bedeutet. Die monumentale Architektonik der «haute tragédie» will er nicht der psychologischen Wirklichkeit zum Opfer bringen. Er ist nicht wie Lessing ängstlich darauf bedacht, einen Charakter auszuklügeln und dem Uhrwerk der Handlung einzufügen, denn er ist so sehr von der Souveränität der tragischen Handlung überzeugt, dass es ihm keine Bedenken verursacht, Charaktereigenschaften auf eine Figur zu häufen, die von einem und demselben Individuum schlechthin nicht getragen werden können.

Damit hängt es zusammen, dass Schiller nicht die Darstellung geheimnisvoller Regungen der Seele anstrebt, sondern den Menschen unverweilt als Opfer vernichtender Wallung auf die Bühne bringt. Mit diesem Zug hebt er sich deutlich von den Dramatikern der Aufklärung und des Zeitalters der Empfindsamkeit ab. Die Vertreter der «tragédie larmoyante» zeichnen in weichem Gefühlston wie Lessing die Person der Sara Sampson: oder sie beginnen die Liebesgeschichte bei der zarten Neigung und zeigen die Entwicklung bis zum offenen Geständnis wie in «Minna von Barnhelm».

In der Darstellung rasender Leidenschaftsmenschen ist Schiller zeitlebens grosser Meister. Er bekräftigt es selbst, dass er die aristotelische Idee der Erregung von Furcht und Mitleid in echt barockem Geiste auffassen und die Katharsis als Heilung von Leidenschaften versteht: «Meine Maria wird keine weiche Stimmung erregen, es ist meine Absicht nicht, ich will sie immer als ein physisches Wesen halten, und das Pathetische muss mehr eine allgemeine tiefe Rührung, als ein persönlich und individuelles Mitgefühl sein. Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit, ihr Schicksal ist nur, heftige Passionen zu erfahren und zu entzünden. Bloss die Amme fühlt Zärtlichkeit für sie.» Der Einfluss Racines ist hier nicht schwer zu erkennen: Maria soll wie Phèdre im Reich der Leidenschaften umhergetrieben und mit Hilfe der confidente, der Kennedy, in nüchterner Darstellung als Affektmensch enthüllt werden.

Schillers Figuren sind psychologisch am wahrsten, wenn sie uneingeschränkt einer Leidenschaft ausgeliefert sind. Eine Stauffacherin, die in gemessener Rede ihrem Gemahl den Spiegel seiner Seele behutsam hinhält und mit gewählter Formulierung sein Besitztum zu schildern versteht, wirkt von der Bühne herab nie so zwingend wie die rasende Maria, die ihrer Feindin Schmähungen ins Gesicht schleudert.

Die aus dem Unbewussten aufkeimende Liebe, wie sie Goethe an Klärchen und Gretchen zeigt, oder das werdende Liebesverhältnis, wie es Grillparzer in der «Jüdin von Toledo» darstellt, kennt eine Kunst nicht, in der die Idee vom unheilvollen Ausgang unbeirrt dominiert. Niemals könnten von Schiller die beiden Brüder in der «Braut von Messina» als Jünglinge gesehen sein, die allmählich von der Liebe zu Beatrice erfasst werden; denn die plötzlich eintretende Katastrophe verlangt leidenschaftliche Gemüter und schliesst eine schweigsame Entwicklung von Gefühlen aus.

«Vom Berge stürzt der ungeheure Strom,
Wühlt sich sein Bette selbst und bricht sich Bahn,
Nicht des gemessnen Pfades achtet er,
Den ihm die Klugheit vorbedächtig baut.»

In seinem dramatischen Seelengemälde zeigt er nicht die Liebe, die jugendlich aufsprösst, sondern die Leidenschaft, die den Menschen zugrunde richtet; denn die Liebe ist in seiner Dichtung mit dem Gedanken des Schicksals und der Notwendigkeit verknüpft. Jedes Liebesmotiv ist von vornherein durch die Richtung gekennzeichnet, die er den betreffenden Personen geben will. Auch das Verhältnis zwischen Max und Thekla, das sich im Unterschied zu den spontanen Erregungen Don Carlos', Ferdinands, Luisens, Mortimers eher langsam entwickelt, lässt deutlich erkennen, dass das alte Motiv der liebenden Kinder zweier rivalisierender Väter zugrunde liegt und dass der tragische Schluss von Anfang an feststeht. Wie in Corneilles «Cid» steht bei ihm Luise Millerin zwischen Vater und Liebhaber: «sie hat nicht mehr als zwei tödliche Seiten», sagt Wurm. «durch welche wir ihr Gewissen bestürmen können — ihren Vater und den Major»: dem Liebhaber kann sie nicht folgen, ohne das Gebot der Vaterliebe zu übertreten, aus diesem Grunde bleibt ihr von vornherein die Erfüllung ihres Lebensglückes versagt. Schiller stellt nochmals eine Frau zwischen einen Mann und dessen Sohn: Elisabeth in «Don Carlos». Molière rückt im «Avare» die Gestalt des Vaters in den Mittelpunkt; Racine legt in der «Phèdre» den Hauptakzent auf die tragische Gestalt der Frau. Schiller verlegt den Schwerpunkt auf den Sohn; auch in seinem Drama sind Mutter und Stiefsohn wie bei Racine dem Untergang geweiht. Von beiden Tragikern werden die Hauptpersonen zu Beginn in eine Lage gebracht, die sofort ein unheilvolles Ende erahnen lässt; dass auch in der Komödie Molières aus dieser Situation heraus das Tragische immer wieder gestreift wird, ist oft betont worden.

Die Liebe ist von Schiller nie in der rein gefühlsmässigen, von jedem dramatischen Zweckgedanken befreiten Sphäre dargestellt worden. Freimütig bekennt er Goethe gegenüber, dass seine ausgesprochene Vorliebe für die Handlung die Verklärung individueller Gefühle erschwere oder gar verunmögliche: «Da ich in diesen Tagen die Liebesszenen im zweiten Akt des Wallensteins vor mir habe, so kann ich nicht ohne Herzensbeklemmung an die Schaubühne und an die theatralische Bestimmung des Stückes denken. Denn die Errichtung des Ganzen erforderte es, dass sich die Liebe nicht sowohl durch die Handlung als vielmehr durch ihr ruhiges Bestehen auf sich und ihre Freiheit von allen Zwecken der übrigen Handlung, welche ein unruhiges planvolles Streben nach einem Zwecke ist, entgegengesetzt und dadurch einen gewissen menschlichen Kreis vollendet.» Seine Befürchtungen sind nur allzu berechtigt gewesen, wenn man in Betrachtung zieht, dass seine Thekla zuerst an ihre Mutter denkt, wenn sie den Verlust ihres Geliebten erfährt, der durch den Verrat Wallensteins in Sichtweite rückt.

Jede Figur ist der Absicht unterworfen, die Schiller mit dem Gesamtdrama verfolgt. Die individuelle Lebenslage einer Person wird in diesem Fall nicht

als eine von ihr selbst geschaffene, sondern als eine ihr vom Dichter verschaffte empfunden.

Ein Dialog wie der zwischen Wallenstein und der Herzogin nach ihrer Rückkehr vom Wiener Hof zeigt dies deutlich (Piccolomini II, 2). Die Szene ist von der Idee des überpersönlichen Schicksals beherrscht: der Kaiser wendet sich von Wallenstein ab. Die Herzogin schildert ihren Aufenthalt am Hof nicht so, wie ihn eine Person sehen müsste, die naiv dem Leben gegenübersteht, sondern so, wie er sich in der Perspektive der tragischen Handlung zeigt. Von einer gefühlvollen Frau, wie sie der Dichter zeichnen möchte, liesse sich erwarten, dass sie einzelne Tatsachen subjektiv betrachtet und in ihrer Täuschung noch Fragen an das Leben stellt. Der Herzogin ist aber alles klar, was nach der Absicht des Dichters auf dieser Stufe des Handlungsverlaufes durchsichtig sein darf; sie ist eine ichlose Gestalt, durch die der objektive Geschichtsvorgang hindurchschimmert. Das Schwergewicht liegt auf dem Gedanken der politischen Entwicklung, nicht auf der subjektiven Haltung einer einzelnen Person. Das eigentlich Seelische wird mimisch dargestellt mit dem Kopfschütteln, dem Schnupftuch, dem bittenden sich Anschmiegen. Bezeichnend ist die unpersönliche Ausdrucksweise der Herzogin:

«Würdig und voll Anstand
War das Benehmen — aber an die Stelle
Huldreich vertraulicher Herablassung
War feierliche Förmlichkeit getreten.
Ahl und die zarte Schonung, die man zeigte,
Sie hatte mehr vom Mitleid als der Gunst.
Nein! Herzog Albrechts fürstliche Gemahlin,
Graf Harrachs edle Tochter, hätte so —
Nicht eben so empfangen werden sollen!»

Aus dieser objektiven Schau des eigenen Lebens spricht nicht eine Frau, die kurz darauf «ihre Tränen trocknet». Hier zeigt sich jenes Übermenschentum, das vielen Schillerschen Personen innewohnt, wenn sie innerlich unbetheilt von ihrem Leben sprechen. Auch Thekla redet in ihrer tiefen Trauer um den Tod des Geliebten in dieser Weise:

«In einer Flüchtigen,
Verzweifelnden sucht niemand Friedlands Tochter.»

Weil dem Dichter die Handlung, der historische Vorgang so bedeutend erscheint, sieht er über das einzelne agens hinweg. Das «Übermenschentum» beruht nicht etwa darauf, dass er imstande wäre, eine Person zu zeichnen, die über sich selbst hinauswächst.

Dies ist ein echt barocker Zug der Schillerschen Menschenzeichnung. In derselben Weise spricht etwa Hippolyte in Racines «Phèdre»:

«Les campagnes de Crète
Offrent au fils de Phèdre une riche retraite»

oder Papinian bei Gryphius:

«Glaubt es der Kaiser wohl / (wie hoch er auch erhitzt)

Das sich Papinian mit solcher Schmach beschmitzt?»
und Sophonisbe bei Lohenstein:

«So treib dies schöne Schwerdt (ich schmecke schon die Lust!)

Durch meiner Kinder Leib in Sophonisbens Brust».

Weil der Mensch in die Handlung hineingestellt ist und diese in der Phantasie des Dichters auch ohne eine lebendige Vorstellung vom Einzelwesen vorhanden ist, fällt es ihm leicht, eine Person in dieser Art über sich selbst reden zu lassen.

Deshalb kann es nicht verwundern, wenn die Schillersche Dramenfigur — wie die des barocken Dichters — sehr häufig in die Region abstrakter Reflexionen vorstösst und gefühllos ausspricht, was der Dichter als Gestalter dem Zuschauer mitteilen will.

Dieser Sachverhalt macht es auch erklärlich, weshalb sich Schiller für den unpersönlichen Stil der französischen Tragödie mit ihrem Metaphernreichtum so empfänglich zeigte.

Pauline bekräftigt Sévère ihre Liebe («Polyeucte»):

«Je vous l'ai trop fait voir, seigneur; et si mon âme

Pouvait bien étouffer les restes de sa flamme,

Dieux, que j'éviterais de rigoureux tourments!

Ma raison, il est vrai, dompte mes sentiments;

Mais quelque autorité que sur eux elle ait prise,

Elle n'y règne pas, elle les tyrannise;

Et quoi que le dehors soit sans émotion,

Le dedans n'est que trouble et que sédition»,

und Achille gibt seiner Liebe zu Iphigénie Ausdruck («Iphigénie»):

«Princesse, mon bonheur ne dépend que de vous;

Votre père à l'autel vous destine un époux:

Venez y recevoir un coeur qui vous adore».

Natürlich lassen auch die deutschen Barockdramatiker ihre Figuren so sprechen. Celinde sagt nicht: ewig werd' ich lieben, sondern:

«Mein libend Eifer ist's der ewig in mir wacht»,

oder sie geht von einer persönlichen in eine abstrakte Ausdrucksweise über:

«Er rette, wo er kann! er rette mich Betrübte!

Er rette dieses Herz / das ihn so herzlich libte!»

In allen diesen Beispielen reden die Personen nicht expressiv, als fühlend tätige Menschen mit einem dynamischen Mittelpunkt, sondern sie sprechen über ihr «Herz» und beschreiben ihre Eigenschaften. Es soll nicht gesagt sein, dass im Barockdrama durchgängig so gesprochen werde: aber ein Zug, der für den Stil des ganzen Zeitalters kennzeichnend ist, ist damit hervorgehoben. Der Dichter setzt sich nicht völlig gleich mit dem Ich der Dramenfigur, sondern lässt nur eine allgemeine menschliche Eigenschaft sprechen: die Liebe.

Dies trifft auch für Schiller zu, wenn er Max und Thekla ihre Gefühle aussprechen lässt:

«Max.

Leg' alles in die Waage, sprich
Und lass dein Herz entscheiden.

Thekla. O das deine
Hat längst entschieden. Folge deinem ersten Gefühl —

Gräfin. Unglückliche!

Thekla. Wie könnte das
Das Rechte sein, was dieses zarte Herz
Nicht gleich zuerst ergriffen und gefunden?»

Thekla wendet sich an dieser Stelle nicht mehr an ihren Geliebten, sondern beschreibt objektiv einen Vorgang in seiner Seele. Erst wenn wieder eine äusserliche Handlung eintritt, spricht ein eigentliches Ich zu einem Du:

«Thekla.

Geht und erfülle deine Pflicht.»

«Bei Shakespeare liegt die Dialektik in dem Helden, bei Schiller in der Situation», sagt Otto Ludwig.

Ein Höhepunkt solcher Darstellungsweise ist es, wenn der Haudegen Buttler die Mordgedanken, die er Wallenstein gegenüber hegt, abstrakt rechtfertigt:

«Ich liebe
Den Herzog nicht und hab' dazu nicht Ursach' —
Doch nicht mein Hass macht mich zu seinem Mörder.
Sein böses Schicksal ist's. Das Unglück treibt mich,
Die feindliche Zusammenkunft der Dinge.
Es denkt der Mensch die freie Tat zu tun,
Umsonst! Er ist das Spielwerk nur der blinden
Gewalt, die aus der eigenen Wahl ihm schnell
Die furchtbare Notwendigkeit erschafft.»

In der oben erwähnten Szene zwischen Wallenstein und der Gemahlin (Piccolomini II, 2) zeigt sich der Herzog fast ausschliesslich als Fragesteller; er horcht auf das Schicksal, das ihm durch den Mund der Herzogin eröffnet wird:

«Wie? liess man's an der alten Achtung fehlen?»

«Man schalt gewiss mein neuestes Betragen?»

«Jetzt unterliess sie's?»

In ähnlicher Weise horcht bei Gryphius Katharina auf den langen Bericht der Boten über die Befreiung Gurgistans und der glücklichen Herrschaft ihrer Sohnes Tamaran; Auch sie unterbricht die Erzähler nur mit kurzen Fragen:

«Wie fand er euch gesinnt?»

«Wie lief der Anschlag ab?»

«So sind durch Meurabs Schwerdt die Perser gar umkommen?»

Lange Botenberichte gibt Schiller häufig. Es sei nur an den Bericht des schwedischen Hauptmanns über den Untergang Max Piccolominis erinnert, an die Erzählung des lothringischen Ritters Raoul von den ersten kriegsrissen

Taten der Jungfrau oder an den spannenden Rapport des Soldaten auf dem Wartturm am Schluss dieses Dramas. Diese Botenberichte sind im siebzehnten Jahrhundert sehr beliebt; denn dem klassizistischen Dramatiker, der sich an den einen Ort gebunden fühlt, drängen sie sich notwendig auf. Sie entsprechen aber gleichzeitig dem höfischen Geschmack; sie werden meistens hinter vier Wänden abgegeben wie der Bericht Kornetts an Wallenstein über die Gefangennahme seines Unterhändlers Sesina.

Die rasch vorwärtsschreitende Handlung wird in diesem Fall vom Dichter durch den Mund einer Nebenfigur erzählt, während die Hauptperson eher passiv in die Geschehnisse hineingestellt ist. Die Geschichte spielt sich ausserhalb der menschlichen Seele ab: denn die historischen Vorgänge erscheinen nur als Reflexe, die vom Spiegel einer Staffagefigur zurückgeworfen werden. Das Gemeinsame der oben angeführten Beispiele liegt darin, dass der Dichter den historischen Verlauf unabhängig von den einzelnen Personen erlebt hat. Wenn Schiller im Dialog zwischen Wallenstein und der Gemahlin den historischen Bericht so knapp als möglich fasst, einen langen Botenrapport umgeht und den schweren Schlag, der den Feldherrn trifft, durch seine Gattin vorbereiten lässt, vermag dies nicht darüber hinwegzutäuschen, dass der Ausgangspunkt bei ihm derselbe ist wie bei den barocken Dichtern: die Handlung, das historische Geschehnis als solches bildet das Fundament seines Dramas, und der einzelne Mensch bleibt immer eine sekundäre Erscheinung. Künstlerische Freiheit herrscht für ihn eben nur, wenn er sich «über das unendliche Spiel der Erscheinungen» erhebt und dem Geschehnis mit einem «reinen Vernunftbegriff» gegenübersteht.

Diese Einstellung zur Geschichte macht Schillers Vorliebe für die expositionelle Technik der barocken Dramatiker verständlich. Bei dieser Gestaltungsweise wird der Mensch in ein objektives historisches Gemälde hineingestellt.

In Ergänzung zu Aristoteles verlangte Corneille in seinem «Discours sur le poème dramatique» mit Nachdruck, dass alle Hauptpersonen im ersten Akt des Dramas eingeführt würden: «Pour suppléer en quelque façon à ce qu'il (Aristote) ne nous a pas dit, ou que les années nous ont dérobé de son livre, je dirai qu'il doit contenir les semences de tout ce qui doit arriver, tant pour l'action principale que pour les épisodiques; en sorte qu'il n'entre aucun acteur dans les actes suivants qui ne soit connu par ce premier, ou du moins appelé par quelqu'un qui y aura été introduit.»

Schon in den Jugenddramen zeigt Schiller diese Tendenz, den Rahmen der Handlung gleich am Anfang bekannt zu geben und den Zuschauer bereits im ersten Augenblick auf die bestehende Spannung aufmerksam zu machen. Im ersten Aufzug des «Fiesco» wird die ganze Staatsaktion ausgebreitet: Leonore ist aufgebracht, weil ihr Gemahl einer Dame aus dem Hause der übermächtigen Feinde der Republik den Hof macht, und mit der Eröffnung, dass sie als Braut am Altar den Gedanken an die Grösse Fiescos als Tyrannenmörder gefasst habe, ist nicht nur der bevorstehende Aufstieg des Helden, sondern bereits die Möglichkeit eines Sturzes angedeutet. Mit dem Anfang von «Ka-

bale und Liebe» ist Schiller in dieser Technik der vorausseilenden Disposition nicht mehr zu übertreffen: «Miller (schnell auf und ab gehend). Einmal für allemal. Der Handel wird ernsthaft. Meine Tochter kommt mit dem Baron ins Geschrei. Mein Haus wird verrufen. Der Präsident bekommt Wind, und — kurz und gut, ich biete dem Junker aus.» Der Zuschauer, der sich der Tatsache bewusst ist, dass er eine tragische Handlung zu sehen bekommt, kann über den Ausgang des Stückes und über das Gerüst des Handlungsaufbaues nicht im Zweifel sein.

In der Vorrede zum «Don Carlos» in der «Rheinischen Thalia» liefert Schiller den Beweis dafür, dass er sich über diese Besonderheit seiner Gestaltungsweise im klaren war: «Der ganze Gang der Intrige wird, wie ich mir einbilde, schon in diesem ersten Aufzug verraten sein. Wenigstens war das meine Absicht, und ich halte es für das erste Requisit der Tragödie. Beide Hauptcharaktere laufen hier schon mit derjenigen Kraft und nach derjenigen Richtung aus, welche den Leser erraten lässt, wo und wann und wie heftig sie in der Folge widereinander schlagen.»

Das Hauptinteresse konzentriert sich nicht auf die den Charakteren immanente Entwicklung der Handlung, denn diese ist von vornherein festgelegt, sondern auf die seelische Reaktion der einzelnen Person in ihrer besonderen Lage. Hebbel gibt am Anfang von «Maria Magdalena» nur das **Problem** der Dichtung: das Hochzeitskleid, das sich Mutter und Tochter ansehen, wird zum Leichenkleid; aber die Fäden der Handlung werden nicht sogleich aufgedeckt; man weiss noch nichts von einem Liebhaber Klaras.

Mit barocker Technik geht Schiller auch bei der Ausgestaltung des «Wallenstein» ans Werk. Das «Lager» hat zum Teil jene Bedeutung, die Corneille dem Prolog gibt. Eine Unmenge von Einzelheiten, die für den Verlauf der Handlung von Bedeutung sind, werden bekannt gegeben: das Misstrauen des Wiener Hofes gegenüber dem Feldherrn, die Ankunft der Herzogin, die heimliche Zusammenziehung von Truppen durch Wallenstein, überhaupt der historische Hintergrund des Dramas. Im kurzen zweiten Auftritt werden neben den «Herrn Generälen und Kommendaten» allein fünf Hauptpersonen genannt. Noch deutlicher zeigt sich die Expositionslust Schillers im ersten Auftritt der «Piccolomini»:

«Illo. Von dreissig Regimentern haben sich
Die Obersten zusammen schon gefunden,
Den Terzky trifft Ihr hier, den Tiefenbach,
Colalto, Götz, Maradas, Hinnersam,
Auch Sohn und Vater Piccolomini —
Ihr werdet manchen alten Freund begrüßen.
Nur Gallas fehlt uns noch und Altringer.»

Die Länge der Schilderung einer Person in dieser Szene entspricht der Bedeutung der Rolle, die ihr im Drama zukommt. An erster Stelle stehen Max Piccolomini und Buttler. Die Ankunft von Gemahlin und Tochter des Fürsten und die folgenschwere Mission Questenbergs werden erwähnt. Der Gegenspieler Octavio wird sofort eingeführt, nachdem Illo und Isolani die Aus-

gangslage skizziert haben. Sogar die Spannung, die in den letzten Szenen des Dramas durch das Doppelspiel Buttlers entsteht, ist schon im ersten Auftritt fühlbar. Schiller gibt am Anfang in durchsichtiger Klarheit die dramatische Situation, in die er seine Figuren hineinstellt. «Zugleich gelang es mir», sagt er über den Aufbau des «Wallenstein». «die Handlung gleich vom Anfang an in eine solche Präzipitation und Neigung zu bringen, dass sie in stetiger und schleuniger Bewegung zu ihrem Ende eilt.»

Und während er den Plan zu «Maria Stuart» fasst, spricht er von der «Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite zu bringen, und die Tragödie mit der Verurteilung anzufangen».

Dem Stoff kann er nur dann eine gewisse Rundung verleihen, wenn er die expositionelle Technik der barocken Dramatiker verwendet und die Handlung, gleichsam wie Schlussakte des Ödipusdramas, von einem Höhepunkt dem Ende entgegenführt. Wo er mehr den Weg von Shakespeares Entwicklungsdrama beschreitet, wie in der «Jungfrau von Orleans» und im «Tell», läuft er Gefahr, sich in der Ausmalung von Nebenhandlungen zu verlieren.

Die Vorliebe für die französische Darstellungsweise hängt eng mit seinem Geschichtsbild zusammen. Wenn sich einem Tragiker die Geschichte als Geissel in der Hand einer höheren Instanz darstellt, muss er mit seiner Handlung da einsetzen, wo ein grosses Mass von Schuld begangen wird. Er hat die Möglichkeit, seine Hauptgestalt von vornherein schuldbeladen in das Böse zu verstricken wie Wallenstein oder siegreich zu zeigen wie Maria Stuart.

Es fragt sich, ob bei diesen Voraussetzungen eine befriedigende künstlerische Lösung des Demetriusproblems durch Schiller überhaupt möglich gewesen wäre. Als er sich diesem Problem im «Warbeck» zum erstenmal zuwandte, war er bestrebt, den stofflichen Ballast der pragmatischen Historiographie so leicht als möglich zu machen. «Überhaupt glaube ich», schreibt er an Goethe, «dass man wohl tun würde, immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Person aus der Geschichte zu nehmen, und alles übrige poetisch frei zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde, welche die Vorteile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte.» Es ist bezeichnend, dass Goethe diesen Gedanken sogleich aufgriff, als er Schillers Brief in die Hand bekam: «Es ist gar keine Frage, dass wenn die Geschichte das simple Faktum, den nackten Gegenstand hergibt und der Dichter Stoff und Behandlung, so ist man besser und bequemer dran, als wenn man sich des Ausführlichern und Umständlichern der Geschichte bedienen soll; denn da wird man immer genötigt, das Besondere des Zustandes mit aufzunehmen, man entfernt sich vom rein Menschlichen, und die Poesie kommt ins Gedränge.»

Hebbels «Demetrius» entwickelt sich aus der Wesensart des Haupthelden. Von Anbeginn zeigt sich Demetrius — mit des Dichters eigenen Zügen — in der selbstsichern adeligen Gesinnung, die den fruchtbaren Boden bildet für den unerschütterlichen Glauben an die Rechtmässigkeit seiner Ansprüche auf den Thron der Zaren:

«Wie ich nicht sitze auf dem Stuhl des Bauern,
Wie ich nicht trinke aus dem Napf des Knechts,

Wie ich nicht schwelge, wo der Bettler schmaust,
So will ich auch die niedre Magd nicht küssen,
Die mir bestimmt ist, denn ich weiss gar wohl,
Dass ich mitnichten euresgleichen bin!»

Erst dann, wenn sich die Person in ihrer Eigentümlichkeit gezeigt hat, darf die Geschichte als Ausdruck der Schicksalsmächte mitsprechen, die sich dem Individuum entgegenstellen. Hebbels Interesse am Charakter macht den Prolog notwendig, durch den Demetrius in seiner menschlich-subjektiven Erscheinung beleuchtet wird; denn dadurch tritt der Dichter der Gefahr entgegen, den Menschen farblos als Spielball der Geschichte darzustellen. Der historische Hintergrund bleibt anfangs schleierhaft und wird nur allmählich, mit der fortschreitenden Handlung des Seelendramas, deutlicher.

Schiller, der vergeblich mit dem Prolog gerungen hat, schafft in breiter Exposition eine klare historische Ausgangslage, obwohl er dies theoretisch nicht als richtig erachtet. In das umfassende historische Gemälde, das viele Einzelheiten enthält, die zum Verständnis des historischen Dramas gegeben werden müssen, wird Demetrius als Sprachrohr des Dichters hineingestellt. Der Unterschied in der Gestaltungsweise ist von Hebbel trefflich charakterisiert worden: «Er (Schiller) lässt den Sturm elementarisch in seine Welt hineinbrausen, ich suche ihn aus Atemzügen entstehen zu lassen, und das sind so ganz verschiedene Stilarten, dass wir uns wirklich nur in der Grundidee und in der letzten Wirkung begegnen können.»

Das Hinwegbrausen geschichtlicher Ereignisse über einen Menschen ist für das Drama des Barock kennzeichnend. Es genügt nicht, wie dies gewöhnlich getan wird, die entwickelnde Technik Shakespeares an Schillers Demetriusfragment festzustellen; denn diese Gestaltungsweise — die übrigens bei Schiller keineswegs konsequent durchgeführt ist, wie die Eingangsszenen zeigen — hat bei ihm einen unshakespeareschen Charakter, weil die einzelne Person zu wenig unbewusste Lebenskraft offenbart. Prüft man den «Demetrius» im Hinblick auf die tragische Idee, dann mag man zu dem Schluss kommen, dass Schiller von seinem ursprünglichen Moralismus Abstand genommen habe; aber der Aufbau lässt hinsichtlich des Verhältnisses von Individuum und Schicksal, von Mensch und Geschichte erkennen, dass die dramatische Entwicklung einem ästhetischen Gesetz unterworfen ist, das ausserhalb der individuellen Persönlichkeit gefunden wurde, und dass dieses Drama nicht weniger überpersönlichen Charakter trägt als die früheren. Es ist deshalb nicht zu verwundern, wenn in den Plänen das Schwergewicht in grossen Partien auf den Nebenfiguren liegt und nur noch der Russe mit dem Polen, die Geliebte mit der Rivalin, der Höfling mit dem Verräter kämpft, wenn grosse Heerscharen in allegorischer Aufmachung vorbeiziehen, die Hauptgestalt hingegen «von der Gewalt fremder Leidenschaften geführt, gleichsam nur ein Mittel und eine Nebensache» fortgeschoben wird. Wenn der Schillersche Held aufhört, moralisch zu siegen oder unmoralisch sich auszuleben, verliert er seine seelische Existenz und kann höchstens mitteilen, was das Schicksal über ihn verhängt; denn eine Liebe aus innerer Notwendigkeit und eine Schuld, zu der

die Persönlichkeit auf Grund ihres So-Seins bestimmt ist, kann Schiller auch im «Demetrius» nicht darstellen.

Aus diesem Grund verliert er sich stellenweise in der Ausführung von Nebenhandlungen, wie bei der Schilderung der Streitigkeiten im Lager der Borisowischen Armee oder bei der Enthüllung der Gesinnung des russischen Volkes. An der Peripherie des Dramas entstehen Einzelhandlungen, die nach einem objektiven Gesetz historischer Kausalität zu einem Schicksalsgewebe vereinigt werden.

Jedes Drama Schillers hat den Einschlag der dramatisierten Weltgeschichte mit der auffallenden Ausdehnung des Stoffes. Durch diese Bedeutung der Geschichte gewinnen seine Tragödien den Charakter des barocken «Schicksalsdramas»; denn wie im Märtyrerdrama Corneilles und Gryphius' brausen die historischen Mächte über das Individuum hinweg und führen mit tödlicher Gewissheit seine Vernichtung herbei, ohne dass der Dichter dadurch dem romantischen Spiel mit dem fatalen Gegenstand, dem fatalen Tag usw. (dies gilt auch für die «Braut von Messina») verfallen wäre. Das Transzendente mit dem Diesseits auszusöhnen und das Absolute in der einzelnen Person restlos aufgehen zu lassen, dies bildet das Programm seiner spekulativen Ästhetik; aber in seinem Werk findet sich dieses Ideal nicht verwirklicht. Wie könnte sonst ein «Realist» wie Wallenstein gegen den Schluss der Tragödie dem drohenden Unheil so passiv gegenüberstehen und nur noch wie ein leeres geistiges Zentrum die Schläge seiner Feinde auffangen, wenn nicht der Dichter die Geschichte in metaphysischer Bedeutung erlebt hätte.

«Das grosse gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt», ist von Schiller in metaphysischem Sinne aufgefasst, und der welthistorische Vorgang an sich hat für ihn einen eigenen ästhetischen Wert.

Schiller fühlt sich dazu gedrängt, sein Drama um der Geschlossenheit der überpersönlichen Handlung willen abzurunden und über den Tod der Hauptperson hinaus Szenen hinzuzufügen, die über das Schicksal der Nebenfiguren Auskunft geben, einen historischen Ausblick in die Zukunft vermitteln und die epochale Bedeutung der Staatsaktion unterstreichen. Er hätte sich für diese Szenen, die den «Wallenstein» und die «Maria Stuart» beschliessen mit den gleichen Argumenten wehren können wie Racine: *«La pièce est finie au récit de la mort de Britannicus — (disent mes censeurs), et l'on ne devrait point écouter le reste. On l'écoute pourtant, et même avec autant d'attention qu'aucune fin de tragédie. Pour moi, j'ai toujours compris que la tragédie étant l'imitation d'une action complète, où plusieurs personnes concourent, cette action n'est point finie que l'on ne sache en quelle situation elle laisse ces mêmes personnes.»*

In derselben Weise begnügt sich Lohenstein in der «Agrippina» auch nicht damit, das Leben der verruchten Sünderin bis zu ihrem Tode auszumalen, sondern er lässt darüber hinaus den Kaiser durch das Erscheinen des rächenden Geistes der Mutter in Gewissensqualen erzittern, und im Schlussreyn «wird von den Furien die Marter eines bösen Gewissens vor Augen gestellt.»

Der muttermörderische Nero, obwohl er durch seine Tat der Gerechtigkeit seinen Arm geliehen hat, fällt am Schluss samt dem Zauberer in Ohnmacht; er steht als Verlassener und Gestrafter da, ähnlich wie bei Schiller die Königin Elisabeth nach der Hinrichtung Maria Stuarts. Das Geschichtsdrama enthält einen moralischen Sinn; deshalb empfindet der Dichter die Notwendigkeit, in abschliessenden Szenen die Bestrafung der Nebenpersonen zu zeigen.

Wo kein geschichtlicher Stoff vorliegt, wie in der «Braut von Messina», sind die Personen vollends einem abstrakten Schicksalsgedanken unterworfen. Deshalb verflüchtigen sich die Gestalten in diesem Drama so häufig zu seelenlosen Schemen, die jederzeit bereit sind, sich dem unerbittlichen Gang der Handlung zu fügen:

«Beatrice. Nicht kenn' ich sie und will sie nimmer kennen,
Die sich die Stifter meiner Tage nennen,
Wenn sie von dir mich, mein Geliebter, trennen,
Ein ewig Rätsel bleiben will ich mir.
Ich weiss genug, ich lebe dir!»

Ebenso ist Don Cäsar dem Hauptgedanken der Handlung unterworfen:

«Nicht forschen will ich, wer du bist — Ich will
Nur dich von dir, nichts frag' ich nach dem andern.
Und wärest du selbst die Niedrigste geboren ,
Du müsstest dennoch meine Liebe sein,
Die Freiheit hab' ich und die Wahl verloren.»

Otto Ludwig hat in seiner Antipathie gegen das metaphysische Drama Schillers die etwas übertriebene, aber im Grund berechtigte Kritik angebracht: «Bei Schiller sind die historischen Mächte, ist die äussere Tatsache die Hauptsache; diese sind die handelnden Personen, der Held ist leidend; und zwar leidet er nicht die Folgen seiner eigenen Handlungen, die sich rächend gegen ihn wenden, sondern er leidet ohne Schuld: das Schicksal ist Zufall; die Fügung, das Göttliche ist eine dumpf = grausame Naturkraft, die eine Schadenfreude hat, das Schöne in den Staub zu treten, das Erhabene zu erniedrigen.»

Die Richtschnur der Handlung geht bei Schiller nicht vom Individuum aus, sondern ist über dasselbe hinweggespannt. Mit souveräner Führung der Handlung erzeugt der Dichter eine bestimmte Geistesverfassung der dramatischen Figur. Eine Schillersche Person fühlt so, wie sie in ihrer Lebenslage durch die Ereignisse zu fühlen gezwungen wird. Kennzeichnend ist Schillers eigene Beschreibung dieser Darstellungsweise im fünften Brief über den «Don Carlos»: «Auf eben dem Wege, woher dem Prinzen Gefahr kommt, ist auch beim König ein Seelenzustand hervorgebracht worden, der ihn das Bedürfnis der Mitteilung zum erstenmal fühlen lässt.» «Gerade ein Gang der Begebenheit wie der bisherige, deucht mir, oder keiner, konnte bei einem Monarchen, wie Philipp der Zweite war, einen solchen Zustand erzeugen; und gerade so ein Zustand musste in ihm erzeugt werden, um die nachfolgende Handlung vorzubereiten und den Marquis ihm nahe bringen zu können. Vater und Sohn sind auf ganz verschiedenen Wegen auf den Punkt geführt worden,

wo der Dichter sie haben muss: auf ganz verschiedenen Wegen wurden beide zu dem Marquis von Posa hingezogen, in welchem einzigen das bisher getrennte Interesse sich nunmehr zusammendrängt.» Durch Verknüpfung von Begebenheiten werden «Seelenzustände erzeugt»; die einzelne Gefühlslage wird nicht durch ein sich selbst bestimmendes Wesen hervorgebracht, sondern ist durch die Lebensumstände determiniert.

Aus diesem Grund kann sich bei Schiller das Seelenleben einer Person nur von Stufe zu Stufe offenbaren; immer wieder muss eine neue Situation von dramatischer Spannung, eine Zwangslage geschaffen werden, aus der heraus das Seelische einer Figur sich vernehmen lassen kann. Mit dieser Gestaltungsweise hängt es zusammen, wenn seine Menschen vielfach barock-flächenhaft, ohne organische kontinuierliche Entwicklung gezeichnet sind. Eine Gestalt verwandelt sich nicht innerlich lebendig auf der Bühne, sondern wird dem Zuschauer plötzlich als eine veränderte aufoktroiert. Am offensichtlichsten ist dies der Fall, wenn Maria im Garten von Fotheringhay als Opfer ihres verletzten weiblichen Stolzes die Bühne verlässt und bei ihrem nächsten Auftreten als Verkörperung sittlicher Freiheit erscheint. Man wird an den radikalen Gesinnungswechsel erinnert, den Gryphius' Cardenio und Celinde durchmachen, wenn sie aus lüsternen Sinnenwesen mit einem Schlag in Muster christlicher Moral verwandelt werden.

So erklären sich auch die vielen Staffagefiguren, die als Steigbügelhalter der Hauptpersonen vom Dichter zu einem dramatischen Zweck herangezogen werden, aber in der stürmischen Hast der Handlung keine individuellen Züge mehr aufweisen und vor allem nur für kurze Zeit auftauchen. Solche Zweckfiguren, die wie Meteore im Verlauf des Dramas aufleuchten, sind von den Schlesiern ohne viele Bedenken eingeführt worden. In Lohensteins «Agripina» taucht plötzlich der Bote Agerinus auf, um völlig ahnungslos dem Kaiser über den missglückten Mordversuch an seiner Mutter und ihre wunderbare Erretung zu berichten. Da Nero die Mutter unbedingt aus der Welt schaffen will, schiebt er ihr eine Mordabsicht zu, zu welcher der treue Bote angeblich hätte die Hand bieten sollen. Unversehens wird der gewissenhafte Diener von der Bestie angefallen, auf der Bühne gefoltert und geköpft. Der dramatische Verlauf machte die Episode einer Dienertragödie notwendig. Man denkt an Schillers Davison in «Maria Stuart», der plötzlich in den Besitz des Todesurteils gelangt, ohne zu wissen warum, und völlig unschuldig dem Henker überwiesen wird. Das Abwälzen der Schuld auf die Diener ist ein beliebtes Motiv des höfischen Dramas. Es findet sich, wie bereits erwähnt, in der «Katharina von Georgien»; im «Papinian» will der Brudermörder Caracalla die Verantwortung für seine Tat dem Höfling Laetus zuschieben, und die Kaiserin Mutter Julia unterstützt ihn dabei.

Corneille verlangt in seinem «Discours sur le poème dramatique» mit Nachdruck, dass diese Nebenfiguren grundsätzlich anders zu gestalten seien als die Hauptpersonen, die aus eigenem Antrieb (par quelque propre intérêt considérable) handeln. Die Figuren, die Corneille als Beispiele anführt, sind auch noch bei Schiller anzutreffen.

«Un domestique qui n'agit que par l'ordre de son maître»: Daniel in den «Räubern», der Moor im «Fiesco», Davison, Diego in der «Braut von Messina»; «un confident qui reçoit le secret de son ami et le plaint dans son malheur»: die Kennedy und die Neubrunn; «un père qui ne se montre que pour consentir ou contredire le mariage de ses enfants»: Vater Thibaud in der «Jungfrau von Orleans», auch Attinghausen im «Tell» übernimmt noch diese Funktion; «une femme qui console et conseille son mari»: die Gemahlin Wallensteins und die Gertrud Stauffacher; «en un mot, tous ses gens n'ont point besoin d'être insinués au premier acte».

Sodann führt Schiller Nebenpersonen ein, wenn er den Charakter der wichtigsten Gestalten nicht durch ruchlose Taten belasten will. Macdonald und Deveroux verüben als Nebenfiguren den Mord an Wallenstein wie bei Lohenstein Hercules und Olearitus den an Agrippina. In beiden Dramen handelt es sich um gedungene Mörder, die erst am Ende des Dramas auftauchen.

Eine höfisch-konventionelle Figur ist der ausländische Diplomat, der am Anfang des Dramas eine gewichtige Mission zu erfüllen hat, wie Questenberg im «Wallenstein», oder der zugunsten einer gefangengehaltenen Majestätsperson eingreift, wie Aubespine in «Maria Stuart». In der «Katharina von Georgien» macht sich der russische Gesandte zum Anwalt der gefangenen Königin; der Hofmeister des Pfalzgrafen-Kurfürsten und der Gesandte aus Holland verwenden sich im «Carolus Stuardus» für den König und machen sich wie Schillers Aubespine zu Sprechern des dynastisch-göttlichen Rechts. Es ist begreiflich, dass sich Schiller bei seinem Interesse an politischer Geschichte eine solche Episode, die er in den Quellen vorfand, nicht entgehen lassen wollte.

Der Gedanke liegt auch nahe, eine Nebenperson zur Vermittlung der sich widerstrebenden Pflichten und Gefühle einzuführen. Freimütig lässt Schiller wie die Dichter des siebzehnten Jahrhunderts die Kupplerin auftreten: die Millerin, die Gräfin Terzky; seine Bürgersfrau steht auf der Linie der Frau Salome in Gryphius' «Geliebter Dornrose» oder der Sekierpera in Lohensteins «Ibrahim Sultan»; die Gräfin im «Wallenstein» ist diskreter gezeichnet, etwa der Agrippine in Racines «Britannicus» oder der Oenone in der «Phèdre» verwandt.

Frau Marthe im «Faust» ist ein einmaliger Charakter; sie zeigt sich zuerst als verlassenere Frau eines Landsknechts, die nicht weiss, ob sie ihren Mann beweinen oder verfluchen soll. Schillers Millerin trägt von Anfang an die Theatermaske der Kupplerin: «Du hast ihn (den Major) nicht in dein Haus geschwatzt, entgegenet sie ihrem Mann, «hast ihm deine Tochter nicht nachgeworfen.» Diese Kleinbürgerin ist deutlich eine Funktion der Handlung; sie verteidigt weder den Liebhaber noch in mütterlicher Besorgtheit ihre Tochter, wie sich erwarten liesse, sondern nimmt das **Verhältnis** der beiden in Schutz. Dies ist schon daran zu erkennen, dass sie sehr wenig zu Wort kommt und ausser dem Kaffeetrinken im Nachtgewand wenig individuelle Züge trägt; ihre Nebenrolle ist rasch ausgespielt, deshalb lässt sie sich nach dem zweiten Akt nicht mehr blicken.

Liegt die Figur aber im Brennpunkt des dichterischen Interesses, dann muss sich auch ihr tieferes Seelenleben enthüllen. Auch der Barockdichter will, wie gezeigt worden ist, das Leben nicht nur nach äusseren Verwicklungen, sondern auch psychologisch darstellen. Für den Dramatiker, der die Architektonik ausserhalb des Individuums gesucht und gefunden hat, gibt es aber keine andere Möglichkeit, als die Handlung zu unterbrechen und den lyrischen Ton aufzunehmen. Es gibt für ihn kein organisches Zusammenfliessen von Handlung und Einzelperson, weil er den Dualismus von dramatischem Zweck und seelischem Ausdruck nicht auflösen kann. Die Figur muss deshalb auf der «Folter» einer bestimmten dramatischen Situation festgehalten werden, damit sich ihr Innenleben enthüllen kann. Auf der Schaubühne werde gezeigt, wie das «menschliche Herz auf den Foltern der Leidenschaft seine leisesten Regungen beichtet», sagt der Dichter in der Mannheimer Rede.

Auf diese Weise entsteht das Nacheinander von dramatischer Aktion und lyrischer Meditation. Diese Abstufung, die in der Barockoper in der Ausgestaltung von Rezitativ und Arie ihren durchsichtigsten Ausdruck gefunden hat, ist auch bezeichnend für das barocke Drama. Eine «Duettarie» ist Agrippinens und Octaviens Dialog über ihr «Elend und die Verfolgung» durch den Kaiser. Der Zuschauer weiss bereits, dass die Klage der beiden Frauen durch die Höflinge unterbrochen wird, denen Nero den Auftrag zur Hinrichtung seiner Mutter erteilt hat; aber bevor sich der dramatische Vorgang abspielt, der mit einem stichomythischen Zweikampf zwischen Agrippina und dem Häscher Burrhus schlagartig einsetzt, muss geduldig das Ende der breiten lyrischen Einlage abgewartet werden. Ein Beispiel einer «Soloarie» ist der lange Expositionsmonolog der Katharina von Georgien, der schlagartig die Auseinandersetzung mit Iman — Culi ablöst, nachdem sich die Lage der Königin als hoffnungslos erwiesen hat.

Wie beim barocken Vers Wohlklang und Rhythmus nicht organisch zusammenfliessen, sind bei der barocken Dramenfigur Fühlen und Handeln nicht zu einem lebendigen Ganzen verwoben, sondern scharfkantig periodisiert. Geschlossene lyrische Einlagen folgen jäh auf spannungsreiche Auseinandersetzungen, langatmige Berichte werden unversehens von stichomythischen Redueellen abgelöst.

Dass Schiller diese barocke Methode der Menschen Darstellung zeitliebens unverfälscht beibehalten hat, bezeugt etwa eine Notiz zum «Demetrius»: «Seine (Demetrius') Lage muss verzweiflungsvoll sein und seine Seele in höchste Spannung versetzen.»

Die stufenhafte Menschenzeichnung zeigt sich deutlich in den Szenen, die dem Abschied Theklas gewidmet sind. Es ist bekannt, dass Schiller mit diesen Partien unter dem Einfluss der «Phèdre» steht; eines der prägnantesten klassizistischen Bilder, das Racine seinerseits von Seneca übernommen hat, der Untergang des Helden durch den Hufschlag seiner Pferde, ist für die Darstellung von Maxens Tod verwendet. Schiller wollte offensichtlich der Gestaltungsweise Racines, die schonungslos vom dramatischen Zweck diktiert ist, entgegentreten: Thekla wird nach dem Tod des Geliebten nicht wie Aricie

in der «Phèdre» dem Schicksal überlassen. Und doch sind diese Szenen (besonders «Wallensteins Tod», IV, 11-13) mit der sprunghaften Fortführung der Handlung in echt barockem Geist ausgestaltet. Thekla berät ihre Flucht mit der Neubrunn, der confidente, in langer, stichomythisch geführter Rede. Bemerkenswert sind die schlagfertigen Antworten, die das bis auf den Tod betrübte Mädchen zu geben imstand ist:

«Thekla. Ward ihm sanft

Gebettet, unter den Hufen seiner Rosse?

Neubrunn. O Gott! — und dann die vielen Feindesposten

Man wird uns nicht durchlassen.

Th. Es sind Menschen,

Frei geht das Unglück durch die ganze Erde!

N. Die weite Reise —

Th. Zählt der Pilger Meilen,

Wenn er zum fernen Gnadenbilde wallt?

N. Die Möglichkeit, aus dieser Stadt zu kommen?

Th. Geld öffnet uns die Tore. Geh nur geh!

N. Wenn man uns kennt?

Th. In einer Flüchtigen,

Verzweifelnden sucht niemand Friedlands Tochter.

N. Wo finden wir die Pferde zu der Flucht?

Th. Mein Kavalier verschafft sie. Geh und ruf ihn.»

Nach dieser äusseren Bewegung gibt der Dichter der Tochter Wallensteins Gelegenheit, das Vergangene zu überblicken und die innere Bewegung zum Ausdruck zu bringen: Thekla spricht einen jener arienhaften Offenbarungsmonologe, die den Charakter einer Gesangseinlage haben:

«Es zieht mich fort, ich weiss nicht, wie ich's nenne,

Unwiderstehlich fort zu seinem Grabe!

Dort wird mir leichter werden, augenblicklich!

Das herzerstickende Band des Schmerzens wird

Sich lösen — Meine Tränen werden fliessen.»

Das Opernhafte tritt noch stärker hervor, wenn Thekla anschliessend einen Füllmonolog spricht, der in Reimstrophen aufgeteilt ist (IV, 12).

«Die Arien nicht zu vergessen, so sind diese die Seele einer Opera... Sie enthält allemahl die Sententiam Generale desjenigen, was vorher geredt ist, oder noch geredt werden soll, oder einen besonderen Affekt, oder ein Morale.» Was in diesen Sätzen von Erdmann Neumeister, dem Hamburger Kunsttheoretiker, ausgesprochen wird, gilt noch weitgehend für die grossen arienhaften Monologe in Schillers Dramen. Thekla geht mit dem erwähnten elegischen Stimmungsmonolog das Vergangene im Geiste durch, und Tell bereitet sich vor der Ermordung Gesslers monologisierend für das Kommende vor. — Zu Beginn von «Wallensteins Tod» vernimmt der Feldherr die Gefangennahme seines Unterhändlers Sesina, den er mit dem verräterischen

Auftrag zu den Schweden geschickt hat. Es gibt für Wallenstein kein Zurück. Der radikale Illo, der zum Handeln drängt, behält recht. Der Schwede Wrangel steht vor der Tür, um den Pakt gegen den Kaiser abzuschliessen. Diese aufregende Jagd der Ereignisse wird durch den grossen Monolog unterbrochen, durch den die Handlungsweise Wallensteins begründet werden soll. — Die Jungfrau von Orleans tötet den Ritter Montgomery. Dann bringt sie es zustande, den abtrünnigen Burgund in das französische Lager zurückzuführen und ihn mit La Hire und Dunois auszusöhnen. Dem Dichter widerstrebt es, zwei ungleichartige Szenen von höchster dramatischer Spannung zusammenzuketten, ohne einen Übergang zu geben und die Reaktion der Hauptperson zu zeigen. Spielend meistert er die Schwierigkeit durch Einschaltung einer Atempause, indem er Johanna den lyrischen Monolog vortragen lässt: «Erhabne Jungfrau, du wirkst Mächtiges in mir!» (II, 8).

Ein Zeugnis dafür, dass Schiller bewusst aus diesem opernhaften Stilgefühl gestaltet, ist eine Stelle aus dem Plan zum «Demetrius»: «Zwischen Boris' sterbendem Abgang und Romanows Ankunft muss etwas gesetzt werden, dass sich dieser Glückswechsel nicht so abrupt macht. Darf sich ein treuer Diener töten? Darf Axinia sich hereindrängen?» Der Selbstmord des «treuen Dieners» hätte sich gewiss nicht ohne arienhaften, elegischen Begleitmonolog abgespielt.

Die Unterbrechung der Handlung durch die monologisierte Darlegung des Gefühlszustandes einer Person kann bei Schiller in den feinsten Schattierungen beobachtet werden, etwa bei Fiesco, nachdem man ihm die Arbeit des Malers Romano vorgelegt hat: «Sie (die Arbeit) könnte nicht erwünschter gekommen sein. Ich bin heute ganz ungewöhnlich heiter, mein ganzes Wesen feiert eine gewisse heroische Ruhe, ganz offen für die schöne Natur. Stellen Sie Ihr Tableau auf. Ich will mir ein rechtes Fest daraus bereiten. Tretet herum, meine Freunde.»

Bei Schiller ist jede Person befähigt, einen Monolog zu führen. Er kennt nicht den psychologisch realen Charakter des mit sich selbst redenden Sonderlings, wie ihn etwa Kleist im «Amphitryon» in der Person des Sosias geschaffen hat; denn Schillers Monologe sind noch alle in der alten Poetik begründet. Sie sind Deklamationen von Gefühlen und Reflexionen, seelischen Konflikten und inneren Wandlungen. Man begegnet dem Füllmonolog: Thekla äussert Gedanken über das «Leben ohne Liebesglanz», um der Neubrunn Zeit zu verschaffen, den Stallmeister zu holen. Denselben Kunstgriff wendet Gryphius an; wenn er in «Cardenio und Celinde» den von der Reise zurückgekehrten Lysander auf der Strasse Betrachtungen anstellen lässt, während der Diener die Schlüssel holt. — Schiller lässt auch häufig — wie der Barockdichter — eine Person durch eine mithandelnde beschreiben; Don Carlos schildert Posa:

«Welch plötzliche
Veränderung in deinen Zügen! So
Hab' ich dich nie gesehen. Stolz er hebt
Sich deine Brust, und deine Blicke leuchten.»

Es zeigt sich, dass in der Frage des Monologs Schillers Kampf gegen die Franzosen ein Kampf gegen seine eigene Schwäche ist. «Die Menschen des Peter Corneille», sagt der junge Dichter, «sind frostige Behorcher ihrer Leidenschaft — altkluge Pedanten ihrer Empfindung. Den bedrängten Roderich hör' ich auf offener Bühne über seine Verlegenheit Vorlesung halten, und seine Gemütsbewegungen sorgfältig, wie eine Pariserin ihre Grimassen vor dem Spiegel, durchmustern.» Es ist bekannte Tatsache, dass diese Kritik an Corneille nicht minder Schillers eigene Werke trifft, denn in vielen Fällen muss bei ihm die Person ihre Gefühle dem Zuschauer vortragen, wie etwa Elisabeth nach der Hinrichtung Marias:

« — Was zitr' ich? Was ergreift mich diese Angst?

Das Grab deckt meine Furcht, und wér darf sagen,

Ich hab's getan! Es soll an Tränen mir

Nicht fehlen, die Gefallne zu beweinen!»

Das lange Monologisieren kann der Dichter durch eine Scheindramatik ersetzen, indem er die Figur des Vertrauten einführt, der als intimer Berater, als Vertreter des Publikums auf die Gefühle einer Person horcht und ihr Ratschläge erteilt. Schiller kämpft zwar selbst gegen diese Gestaltungsweise: «die charakterlose langweilig wiederkehrende Figur eines ärmlichen Vertrauten», heisst es in der Vorrede zur «Braut von Messina». Aber wenn einsame Heroen, verlassene Märtyrerinnen oder gefangene Königinnen auftreten sollen, drängt sich diese Darstellungsweise auf. Bei Schiller überschattet die Hauptgestalt in ihrer schicksalsbedingten Zwangslage die Nebenfigur so sehr, dass diese der schemenhaften Figur des barocken confident gleichet. Dass die Amme der Maria Stuart und die der Phèdre Racines einander ähnlich sehen, ist oft gesagt worden; ebenso berechtigt ist der Vergleich mit Salome, der Dienerin der gefangenen Katharina von Georgien. Auch dem Tell, der einen eigenen Weg einschlägt, ist in einsamen Stunden eine confidente beigegeben, die Hedwig. Die Gestalt des treuen alten Dieners einer Familie erscheint in den «Räubern» und taucht in der «Braut von Messina» nochmals auf. Wohl hat Schiller, in feiner Kenntnis der dramatischen Wirkung, seinen Werken dadurch mehr Leben und Bewegung verliehen, dass er die Figur des confident nicht pedantisch wie einen Schatten der Hauptgestalt hat folgen lassen. Ausserlich erscheint sein Drama viel lebendiger als das des Barockdichters, aber die innere Form verlangt bei ihm häufig den Vertrauten. Seine Johanna muss in der Einsamkeit ihren Gedanken und Gefühlen Ausdruck geben, aber wenn er sie mit einer Staffagefigur wie Raimond sprechen lässt (I, 4), zeigt sich der für das Barock charakteristische Dialog zwischen Hauptperson und confident.

Auffallende Beispiele für rational konstruierte Menschen sind Schillers Kinderfiguren. Die Rousseausche Sehnsucht nach dem naturverbundenen, naiven Zustand der Kindheit hat ihn das ganze Leben hindurch erfüllt. In allen seinen grossen Helden lebt der Gedanke eines verlorenen paradiesischen Zustandes der Kindheit. Und doch muss es verwundern, dass Schiller, der so viel Interesse für die Anmut aufgebracht hat, die Wesensart im mittleren Kindesalter, wo der Mensch die Anmut am natürlichsten zur Schau trägt,

für sein Denken nie recht fruchtbar machen konnte. Ebenso fern liegt es ihm, Beziehungen zwischen der Spielfreude des Kindes und dem «Spieltrieb» des Künstlers zu suchen. Conz gegenüber soll er bemerkt haben, er wolle seinen Sohn nach den Grundsätzen Quintilians erziehen - im klassischen Zeitalter der Pädagogik! Lotte urteilte viel zeitgemässer, wenn sie ihrem Freund schrieb: «Nach und nach wird man die Kinder mehr der Natur überlassen und ihnen nicht das Ansehen geben, dass sie von Dingen sprechen sollen, die sie nicht verstehen können. Dies war sonst oft der Fall, entweder waren die Kinder äusserst roh und unwissend, oder sie sollten artig sein, und Dinge hersagen, wovon sie gar keine Begriffe hatten.» Lotte missbilligt jene gelehrt Puppen, wie sie wohl nirgends deutlicher als in der Tragödie des Barock auftreten.

Der Sohn Papinianus geht mit derselben Siegesgewissheit wie sein Vater, allen Versuchungen die Stirne bietend, als ausgereifter Märtyrer in den Tod. Die Söhne der Sophonisbe streiten sich um die Ehre, für das Vaterland geopfert zu werden. Den Kindern ist der Prunkmantel der barocken Sprache umgehängt; in ihrem Wesen unterscheiden sie sich nicht vom Erwachsenen.

Einer solchen Darstellungsweise ist Schiller noch nicht fern, wenn er im «Don Carlos» nach der heftigen Auseinandersetzung der Königin mit ihrem Gemahl die dreijährige Infantin den Satz vortragen lässt: «Der König zürnt, und meine schöne Mutter weint.»

Goethe verlieh dem kleinen Karl des Götz echt kindliche Züge: den Märchenhungern, die rasch abschweifende Phantasie, das grosse Interesse an Geschehnissen, die dem Erwachsenen unbedeutend scheinen.

Wenn Schiller Kinder auftreten lässt, entsteht immer der Eindruck des barocken Liliput-Erwachsenen. Auch die Knaben im «Tell» sind nicht frei vom Altklugen und Angelernten. Zwischen Sohn und Vater besteht ein ähnliches Verhältnis wie im «Papinian». Gryphius lässt den Sohn dieselben Ideen aussprechen wie den Vater; das Kind ist nur weniger Kolossalfigur, seine Gedankenwelt ist nicht so umfangreich, aber in ihrem Gehalt dieselbe wie beim Erwachsenen. Der Sohn ist der «freie Geist» im kleinen. Schillers Walter zeigt ein reges Interesse an politischen Fragen; in einer stichomythisch gestalteten Diskussion mit Tell enthüllt sich der Knabe als Freiheitsheld, als eine «schöne Seele» im kleinen. Walter hat dann nichts mehr von einem Bubencharakter, wenn er in der Apfelschusszene eine heldenhafte Unerschrockenheit zur Schau trägt und gedankenschwere Bemerkungen anbringt:

«Wenn ihr mich bindet, nein, so kann ich's nicht,

So werd' ich toben gegen meine Bande,»

oder wenn er gar zum Sprachrohr des erzählenden Dichters wird:

«Der Vater trifft den Vogel ja im Flug,

Er wird nicht fehlen auf das Herz des Kindes.»

Der Fischerknabe redet in der brausenden Sprache eines gesteigerten Naturerlebens:

«Hört, wie der Abgrund tost, der Wirbel brüllt,

So hat's noch nie gerast in diesem Schlunde.»

Nirgends ist die Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit, das Nebeneinander von Rousseauischem und barockem Wesenszug deutlicher zu erkennen als an diesem Motiv. Dem jungen Dichter war es nicht möglich, den lebenswahren Ausdruck für das Weiblich - Naive zu finden; dafür erscheint in den späteren Dramen die Frau in der sittlichen Vollendung, in höchster Würde. Würdige Kinder gibt es nicht; die Darstellung des Kindlich - Naiven blieb Schiller versagt.

Wir fragen uns, wo denn jener Schiller in der Dichtung zu finden ist, von dem der junge Voss wiederholt berichtet, dass er sich als «Spielkamerad» seiner Kinder auf dem Boden «wälzte». Ein Dichter, dessen ganzes Werk auf Wirkung abzielt, geht dem Ausdruck seines subjektiven Erlebnisses aus dem Weg und stellt nur diejenigen Situationen des Lebens dar, mit denen er sich und die Menschheit aufzurichten hofft. Möglich ist eine Ermunterung durch die Kunst für ihn nur dann, wenn das Leben von derjenigen Seite gezeigt wird, die diesem Erlebnis nicht entspricht. Auch das Kindlich - Naive muss bei Schiller einem höheren Gesetz weichen.

«Ich habe zuviel Trägheit und zuviel Stolz, einem Menschen abzuwarten, bis er sich mir entwickelt hat», schreibt der Dichter einmal an Caroline von Beulwitz, und dabei hat er keinen Geringern im Auge als Goethe. Für Schiller ist der einzelne Charakter gegenüber den allgemeinen Gesetzen des Lebens und dem hohen Gesetz der tragischen Kunst viel zu unbedeutend, als dass er ihn allein zum Symbol des Lebens machen könnte. «Agrippina ist ein Charakter», heisst es in seinem Entwurf, «der nicht stoffartig interessiert, bei dem vielmehr die Kunst das stoffartig Widrige erst überwinden muss. Rührt Agrippina, versteht sich ohne ihren Charakter abzulegen, so geschieht es lediglich durch die Macht der Poesie und die tragische Kunst.» Wenn diese Gestalt dem Zuschauer nur «durch die Macht der Poesie und die tragische Kunst» zugänglich sein soll, so bedeutet dies, dass allein die unpersönlich - musikalische Sprache und die Idee des allgewaltigen Schicksals den Wert der Tragödie ausmachen sollen und dass ein einmaliger Charakter mit einem irrationalen Wesenskern vom Dichter gar nicht entworfen wird. Die Figur ist Maske, ist nur Trägerin einer objektiven Sprache, aber nicht ein eigentliches Individuum, das seine Sprache selbst erschafft.

V. Zur Frage des Chors in der „Braut von Messina“.

Der Brief an Körner vom 10. März 1803 gibt am deutlichsten Auskunft über Schillers Auffassung des Chors: «Wegen des Chors bemerke ich noch, dass ich in ihm einen doppelten Charakter darzustellen hatte, einen allgemein menschlichen nämlich, wenn er sich im Zustand der ruhigen Reflexion befindet, und einen spezifischen, wenn er in Leidenschaft gerät und zur handelnden Person wird. In der ersten Qualität ist er gleichsam ausser dem Stück und bezieht sich also mehr auf den Zuschauer. Er hat, als solcher, eine Überlegenheit über die handelnden Personen, aber bloss diejenige, welche der Ruhige über den Passionierten hat, er steht am sichern Ufer, wenn das Schiff

mit den Wellen kämpft. In der zweiten Qualität, als selbst handelnde Person, soll er die ganze Blindheit, Beschränktheit, dumpfe Leidenschaftlichkeit der Masse darstellen, und so hilft er die Hauptfiguren herausheben.» Nach dieser Darstellung zerfällt der Chor wesensgemäss in eine reflektierende und in eine handelnde Person. An der Gestaltung dieser Idealfigur zeigt sich deutlich der Charakter von Schillers gesamter Menschendarstellung. Was seinen Personen noch barocke Züge verleiht, die Abstufung von Handlung und Reflexion, kennzeichnet er als Eigentümlichkeit des Chors. Jener Zustand der «Überlegenheit über die handelnde Person» entspricht der Atempause, die den Dramenfiguren in der Unrast der Handlung eingeräumt ist, damit sie sich in Reflexionen über das Vergangene oder Bevorstehende ergehen können. Auch Thekla ist eine «Ruhige» und steht über der «Passionierten», wenn sie sich nach ihrer Erschütterung durch den Tod des Geliebten in allgemeinen Betrachtungen über das Leben wieder findet.

Der reflektierende Chor, wie er sich am Schluss der ersten Szene nach dem Dialog mit Don Manuel zeigt, entspricht einer monologisierenden Person, die Vergangenes und Zukünftiges abstrakt erwägt. «Die Reflexion ist von der Handlung abgesondert», der Dichter spricht direkt zum Zuschauer, und die Verwendung einer Mehrzahl von Individuen anstatt einer einzelnen Person ist bloss eine formale Veränderung. Dem vom Gedanken lebenden Dramatiker bietet sich mit dem Chor eine Gelegenheit, den Zuschauer auf die ewigen Gesetze zu verweisen und den abstrakten Gehalt der Handlung auseinanderzulegen.

In dieser Hinsicht berührt sich Schillers Chordrama mit demjenigen der Barockdramatiker; denn hier wie dort werden mit dem Mittel einer «sinnlich mächtigen Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert», ausgedehnte Betrachtungen allgemeiner Natur angestellt, die nur noch den abstrakten Gehalt der Dichtung berühren. Man kann sich kaum eine präzisere Definition des barocken Rezens denken als die, die Schiller für die Reflexionspartien seiner Chöre gibt: «Der Chor verlässt den engen Kreis der Handlung; um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker; über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die grossen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen. Aber er tut dies mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfel der menschlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergeht - und er tut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet.» Dem Zwischenspiel kommt bei Gryphius und Lohenstein die Aufgabe zu, den Zuschauer auf die Grundgedanken der Dichtung zu verweisen und ihn die metaphysische Bedeutung derselben erkennen zu lassen. Die Chor-szene tritt im Barock der Handlung gegenüber und wirkt durch die strenge, vom eigentlichen Drama deutlich sich abhebende Komposition wie ein selbständiges Spiel im kleinen. Der barocke Chor begleitet nicht reflektierend eine Handlung wie der antike Chor des Äschylus und Sophokles, sondern er beschränkt sich darauf, gemäss der christlichen dualistischen Einstellung des Dichters, die unvergänglichen Wahrheiten auszusprechen, ohne mit dem rea-

len Leben dramatisch verwoben zu sein. Verschiedene Partien in Schillers Chordrama haben noch den Charakter dieses selbständigen, dem Euripideischen Chor verwandten Zwischenspieles, das der Dichter in breiter Ausführung zwischen zwei wichtige Begebenheiten einschiebt. Die Chorszene am Ende des ersten Aktes ist nichts anderes als die poetische Drapierung eines «allgemeinen Begriffes», von der der Dichter in seiner Vorrede spricht. Der gesamte Chor schlägt mit wenigen Versen das Thema der Betrachtung an: Wie verbringt der Mensch seine Mussestunden?

«Sage, was werden wir jetzt beginnen,
Da die Fürsten ruhen vom Streit,
Auszufüllen die Leere der Stunde
Und die lange, unendliche Zeit?
Etwas fürchten und hoffen und sorgen
Muss der Mensch für den kommenden Morgen,
Dass er die Schwere des Daseins ertrage
Und das ermüdende Gleichmass der Tage,
Und mit erfrischendem Windesweben
Kräuselnd belebe das stockende Leben.»

Die symmetrische Komposition verdient besonders erwähnt zu werden: der Chor eröffnet als Ganzes den Reigen; hierauf sprechen drei einzelne Figuren, und nach einem «da capo» dieser Drei beschliesst der Chor wiederum gesamthaft den Abschnitt. «Der Chor reinigt also das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet; ebenso wie der bildende Künstler die gemeine Notdurft der Bekleidung durch eine reiche Draperie in einen Reiz und in eine Schönheit verwandelt.»

Nach Schillers Ausführungen übernimmt der Chor zur andern Hälfte die Rolle des confident. Dass diese dramatische Scheinfigur bei ihm aus innerer Notwendigkeit noch vorhanden sein kann, ist bereits erörtert worden. Tatsächlich unterscheidet sich das lange Wechselgespräch in der Säulenhalle, das in der ersten Szene zwischen Don Manuel und dem Chor nach der Aussöhnung der beiden Brüder geführt wird, in keiner Hinsicht vom traditionellen Simmungs- und Offenbarungsdialog zwischen Herrn und Diener. Auf analytischem Weg wird wortreich eine Liebesneigung enthüllt, wie im Gespräch zwischen Phèdre und Oenone oder zwischen Hippolyte und Thérémène bei Racine. Der Chor zeigt im einzelnen jene bezeichnenden Eigenschaften des intimen Dieners, wenn er ahnungsvoll den «Träumenden» beobachtet und ihn aus Mitleid auffordert, die Ursache seines Trübsinns bekannt zu geben. Schon diese eigenartige, konventionell - französische Prägung muss Schillers Seitenhieb gegen die «haute tragédie» als unberechtigt erscheinen lassen: «Der alte Chor, in das französische Trauerspiel eingeführt, würde es in seiner ganzen Dürftigkeit darstellen und zunichte machen; eben derselbe würde ohne Zweifel Shakespeares Tragödie erst ihre wahre Bedeutung geben.» Schiller ist sich seines eigenen Abstandes von Shakespeare nicht bewusst; er sieht nicht ein, dass bei ihm - wie bei den Franzosen - alles

zuerst gedeutet und bezogen werden muss. Es verdient besondere Beachtung, dass er in der Vorrede zur «Braut von Messina», die eines seiner offenerzigsten Bekenntnisse zur Kunst enthält, den Sachverhalt nicht durchschaut hat, dass die «wahre Bedeutung» bei Shakespeare in den Gestalten liegt und ein Chor in einem «Hamlet» völlig überflüssig wäre.

Es versteht sich von selbst, dass Schillers Darstellung dem kosmischen Chordrama der Antike näher steht als die Reyen des Barock. Schon dadurch, dass der Chor bei ihm direkt in die Handlung einbezogen ist, scheint er vom abstrakten, aus dem eigentlichen Drama herausgehobenen Chorlied des Barock entfernt zu sein. Aber die Verbindung der Handlung mit dem Transzendenten bringt er nur dadurch zustande, dass er den Chor eine Doppelrolle spielen lässt. Einesteils lässt er ihn am Geschehen der «wirklichen» Dramenfiguren mitwirken, indem er ihm den Charakter des confident verleiht, andernteils hebt er ihn über den Rahmen des Diesseits hinaus und lässt ihn, in mehrere Individuen aufgeteilt, wie einen barocken Reyen dem Zuschauer den abstrakten spekulativen Gehalt der Dichtung vortragen. Dies ist nicht klassische Harmonie, sondern klassizistischer Dualismus.

Goethes Faust lebt in der klassischen Walpurgisnacht inmitten kosmischer Naturwesenheiten, die alle einen auf sich beruhenden Symbolwert besitzen und nicht erst auf metaphysische Wahrheiten bezogen werden müssen. Und diese Naturwesen stehen alle in einer unmittelbaren Beziehung zu Faust; das kosmische Spiel erscheint in vollendeter Harmonie.

In der «Braut von Messina» ist auseinanderzuhalten, was dem bewussten Hinstreben des Dichters zur griechischen Tragödie zu verdanken ist und was sich als Ausdruck seiner eher unbewussten Neigung zum opernhaften Klassizismus ergibt. Wenn er den Chor in reimlosen Versen reflektierend die Handlung begleiten lässt, erfüllt er tatsächlich die Aufgabe, die er sich gestellt hat, und schafft jene «einzige ideale Gestalt, die die ganze Handlung trägt und begleitet», freilich nie so ungezwungen wie in der epischen Gestaltung, in den «Kranichen des Ibykus». Aber nicht ohne Grund nimmt er in der Vorrede sein Werk vor einem Vergleich mit den Opernchören in Schutz, gibt er doch selbst die Fragwürdigkeit seines Anspruchs auf Treue gegenüber dem griechischen Drama mit der Aufspaltung in zwei Teile zu. Es ist eben doch opernhaft und entspricht dem barocken Bedürfnis nach Schaulust, wenn der Chor nach der Bühnenanweisung in «festlichem Aufzug» erscheint, «mit Kränzen geschmückt und die beschriebenen Brautgeschenke begleitend». Charakteristisch sind die Verse, die diese Schaustellung begleiten:

«Erster Chor.

Du würdest wohl tun, diesen Platz zu leeren.

Zweiter Chor.

Ich will's wenn bessere Männer es begehren.

Erster Chor.

Du könntest merken, dass du lästig bist.

Zweiter Chor.

Deswegen bleib ich, weil es dich verdriesst.»

Dieser stichomythische Zweikampf zeigt deutlich den klassizistischen Einschlag: mit dem Auftreten Beatrices sind die Paarreimer artistisch zum Dreireimer erweitert:

«Erster Chor.

Nichts acht' ich dich und deine stolze Miene!

Zweiter Chor.

Ein besserer ist der Herrscher, dem ich diene!

Beatrice.

O weh mir, weh mir, wenn er jetzt erschienel!»

Kein einziges Drama Schillers, abgesehen vom Vorspiel zum «Wallenstein», weist so viele gereimte Partien auf wie gerade dieses, in dem man immer wieder die Schöpfung eines rein griechischen Geistes sehen wollte. Die rasch wechselnden Rhythmen und Reimschemen zeugen von einer Formfreude des Dichters, die bis zur Geziertheit geht:

«Noch durchschauert kaltes Grauen,
Da ich's denke, mir die Brust!
Nimmer, nimmer kann ich schauen
In die Augen des Geliebten,
Dieser stillen Schuld bewusst! (aufhorchend)
Stimmen im Garten!
Er ist's, der Geliebte!
Er selber! Jetzt täuschte
Kein Blendwerk mein Ohr,
Es naht, es vermehrt sich!
In seine Arme!
An seine Brust!»

Die Behauptung Buchwalds, dass die Chöre - wie Schiller in der Einleitung selbst betont - jedenfalls nichts mit der Oper zu tun hätten, ist fragwürdig. In Wirklichkeit verhält es sich damit wie mit Schillers Kampf gegen die rationalistische Kunst der Franzosen: er stemmt sich gegen eine Geistesart, die ihm im Grund verwandt ist. Des weiteren ist nicht zu unterschätzen, dass er selbst an eine Aufführung mit Gesang und Orchester gedacht hat.

VI. Das Heroische.

Schiller baut das Drama nicht auf einem einmaligen Charakter auf, sondern stellt die Personen unter ein überpersönliches Gesetz; deshalb findet er auch nicht den tragischen nexus, der dem Individuum immanent ist. Keine der Hauptgestalten seiner vollendeten Dramen steht in einem unauflösliehen Konflikt, der mit Gewissheit zu ihrem Untergang führte. Eine Person strebt bei ihm nie auf ein Ziel hin, das durch ihre Individualität bestimmt ist, wie bei Kleist, Grillparzer und Hebbel, sondern geht auf einem Weg, für dessen Wahl man sie verantwortlich machen kann. «Das grosse gigantische Schicksal», das «den Menschen zermalmt», ist nicht eine dämonische Gewalt, die

dem Einzelnen innewohnt, sondern eine transzendente Macht, die über ihn hinwegschreitet, ohne dass er etwas dazu tut. Ahnungslos wird bei Schiller der Mensch vor einen Scheideweg gestellt, wo er zwischen Gut und Böse wählen kann, und aus dieser Zwangslage der Versuchung kann er nur sittlich siegreich oder unterliegend hervorgehen. Die letzten Richardsätze des Lebens gehen nicht aus der Kraft der Einzelpersönlichkeit hervor, sondern werden aus einer unpersönlichen Sphäre gläubig entgegengenommen. Jener «Salto mortale in die moralische Welt», mit dem Karl Moor vor eine höhere Instanz gestellt wird, ist ein deutlicher Ausdruck dieser metaphysischen Geistesrichtung des Dichters. Zieht man die späteren Dramen zum Vergleich heran, so scheint das Erstlingswerk ganz undenkbar ohne die metaphysisch-sittliche Grundidee, ohne die Aussöhnung des emanzipierten Individuums mit einer überirdischen Gewalt. Eine Person mit dem Kern eines lautereren Menschentums wegen der Verstocktheit der Gesellschaft zum Verbrecher zu machen und ihre Entgleisung als notwendig zu betrachten, ist für Schiller nicht möglich. Das moralische Gefühl ist bei ihm in einem solchen Masse ausgeprägt, dass er eine Hauptgestalt nur in sittlicher Reinheit siegen lassen kann wie Karl Moor oder als eine der Sittlichkeit abtrünnige verurteilt wie Franz.

Karl Moor empfängt den Brief seines schurkischen Bruders, verflucht die menschliche Gesellschaft und macht sich zum verbrecherischen Alleingänger. Dieser Vorgang muss von Schiller nicht als notwendige menschliche Reaktion aufgefasst worden sein, sondern als sittliche Verirrung; denn wie könnte er sonst den Räuber später reumütig den Weg in die göttliche Weltordnung zurückfinden lassen?

Man braucht auf diese etwas spitzfindige Beobachtung nicht allzuviel Gewicht zu legen. Für den sittlichen Helden des Barock ist kennzeichnend, dass er in steter Höhenlage den Kampf besteht, während Schiller mit einigen Ausnahmen wie Marquis Posa oder Max Piccolomini seine Figuren vorübergehend der Versuchung verfallen lässt und sie in sinnlicher Verstrickung zeigt. In dieser Hinsicht ist er mit seinem Erstling am weitesten über das Barock hinaus vorgestossen. Aber es wäre falsch, bloss in der «Trivialisierung» des Ausgangs den Durchbruch der metaphysisch-religiösen Geisteshaltung erkennen zu wollen. Allein die Tatsache, dass die Mächte des Unmoralischen, die Franz verkörpert, das Drama donnernd eröffnen, lässt das Schicksal des Räubers als ein schweres Unglück und nicht als Tragik erscheinen. Goethe hat sich, lang nach Schillers Tod, entschieden dagegen gewehrt, dass man aus Franz eine grosse Gestalt, einen Richard III. mache und ihn nicht in der eigentlichen Bedeutung als Fratze auffasse. Franz ist lückenlos als Wüstling gesehen; er ist eine Figur, die die Maske des Unmoralischen vorgehängt hat wie Gryphius' Chach Abbas oder Laetus.

Auch im französischen Drama des siebzehnten Jahrhunderts sind die Gegenspieler der Helden vom sittlichen Standpunkt gesehen: «(Néron) vous doit son amour», sagt die Vertraute der Agrippine in Racines «Britannicus». Und diese entgegnet ihr, indem sie die sittliche Alternative hervorhebt:

«Tout, s'il est généreux, lui prescrit cette loi;

Mais tout, s'il est ingrat, lui parle contre moi.»

Nero kann vom Dichter würdig (*généreux*) oder unwürdig (*ingrat*) dargestellt werden. Als Gegenspieler der Sittlichkeit, die in Britannicus erscheint, muss er unwürdig auftreten.

Das Unterliegen des sittlichen Menschen im Diesseits ist Heroismus. Kari Moor ist Opfer einer entarteten Welt, die in Franz den prägnantesten Ausdruck gefunden hat. Solang der Gegenspieler durch sein sittlich unwürdiges Verhalten im Zuschauer bloss Antipathie und Verachtung auslöst, kann der Untergang der Hauptperson Bewunderung für eine heroische Haltung heraufbeschwören; aber das Gefühl einer tragischen Notwendigkeit ist ausgeschlossen.

Im «Fiesco» ist es die republikanische Idee, die siegreich aus dem Kampf mit der bösen Macht, dem Despotismus, hervorgeht. Auch in diesem Drama prallen nicht zwei durch sich notwendige Gewalten aufeinander, sondern ein Höheres ringt mit dem Niedrigern.

Fiesco, der seine «feine und empfindsame» Gemahlin im Stich lässt und Beziehungen mit einer Hofmätresse unterhält, kann nie mit einer restlosen Sympathie des Publikums rechnen. Gleich am Anfang des Stücks ist er durch nichtswürdige Eigenschaften gebrandmarkt. Seine Herrschsucht ist nicht ein schlechthin notwendiger Zug eines gegebenen Charakters, wie es später für Demetrius hätte zutreffen sollen, sondern Mangel an politischem Verantwortungsgefühl. Aus diesem Grund ist sein Untergang am Ende verdient, der Sieg der Republik moralisch gerechtfertigt. Das Drama schliesst wie die «Räuber» mit dem Triumph des Guten.

Ferdinand und Luise in «Kabale und Liebe» sind beklagenswerte Opfer einer Hofintrige und einer von Standesvorurteilen eingenommenen höfischen Gesellschaft. Eine tragische Lösung versucht der Dichter dadurch, dass er Ferdinand auf den vermeintlich von Luise verfassten Absagebrief hereinfallen lässt und den unheilvollen Ausgang des Stücks von der Eifersucht des Liebhabers abhängig zu machen versucht. Diese scheinbare Selbstvernichtung der Hauptgestalten ist für Schiller nur auf Grund einer psychologisch völlig unglaubwürdigen Handlungsweise der Beiden darstellbar. Von zwei Liebenden, die anfänglich imstande sind, dem Hof die Stirne zu bieten, lässt sich nicht erwarten, dass sie plötzlich wie Schilfrohre geknickt werden. Eine Selbstaufopferung des Mädchens wie in Hebbels «Agnes Bernauer» ist bei der ganzen Anlage des Dramas nicht mehr denkbar; denn beim adeligen Liebhaber fehlen die notwendigen menschlichen Voraussetzungen (die Bindung an Krone und Volk), die eine solche Tragik als notwendig erscheinen liessen. Das Ende der Liebenden ist heroisch, nicht tragisch; denn auch sie fallen der Bosheit fremder Menschen zum Opfer.

Im «Don Carlos» sollte ursprünglich die Freiheit eines liebenden Helden im Kampf mit dem brutalen Vernichtungswillen der Inquisition verherrlicht werden. Der schleichende Mönch Domingo, der wichtigste Exponent der von Schiller antizipierten bösen Macht, hat sich durch alle Entwicklungsstadien der Dichtung behauptet. Auch er ist im vollendeten Drama nicht ein Richard III.,

nicht ein grosser Charakter, sondern tendenziös gezeichnete Fratze, ein Verwandter Franz Moors und Wurms. Der Sturz Posas, Don Carlos' und der Königin ist ein grosses Unglück. Don Carlos ist nicht zur lebenswahren Figur geworden, in der etwa die Erlebnisse des Dichters mit Charlotte von Kalb Ausdruck gefunden hätten: denn bei tastenden Versuchen zu einer solchen Gestaltungsweise ist es geblieben. Schiller drängt das Familiendrama mit dem Konflikt zwischen Liebe und Staatsraison in den Hintergrund und stellt eine reine Idealfigur - die schemenhafteste seiner Hauptgestalten - in den Mittelpunkt. Dieser Marquis Posa, von dem sich kein Leser ein Bild machen kann, ist der reinsten Märtyrer, den der Dichter dargestellt hat: besessen von einer absoluten Idee, mit der er der Konvention zum Opfer fällt, trägt er nicht die Spur eines individuellen Zuges, der zu seinem Untergang beitrüge.

Schillers erster Versuch, die ungebändigte Kunst des Sturms und Drangs zu überwinden und die hohe Form des Versdramas zu pflegen, zeitigte ein Produkt, das seine Verwandtschaft mit dem Barock am klarsten durchblicken lässt. Ihm fehlte die Gefühlstiefe, die das klassische Humanitätsdrama Goethes durchzieht. Seine erste reine Idealgestalt, Marquis Posa, wurde zum echten Märtyrer, der im Diesseits hoffnungslos verloren ist, weil sein ganzes Wesen von einer Idee beherrscht wird, die in ihrer Reinheit durch keine Zugeständnisse an individuelle Gefühle getrübt ist.

Auch Wallenstein gehorcht nicht einem inneren Gesetz, sondern steht als Schuldiger, der den falschen Weg eingeschlagen hat, vor dem Tribunal der Sittlichkeit:

«Strafbar erschein' ich, und ich kann die Schuld,

Wie ich's versuchen mag! nicht von mir wälzen.»

Diese Schuld ist auch für Wallenstein im Grund nicht notwendig. Er hätte anders handeln können, ihm standen zwei Wege offen, und er wählte den strafbaren; deshalb erscheint das Schicksal, das ihn zermalmt, als gerechtfertigte Strafe. «Es macht mir Freude, meine Macht zu kennen», sagt er zu Terzky, als er sich noch frei fühlt, «ob ich sie wirklich brauchen werde, davon denk' ich, weisst du nicht mehr zu sagen als ein anderer». Auf die moralische Willensfreiheit, von der die Zukunft Wallensteins abhängt, weist Schiller mit Nachdruck hin, und er lässt ihn, nachdem er der Versuchung seiner Leidenschaft erlegen ist, reumütig bekennen:

«Der Unschuld,

Des unverführten Willens mir bewusst,
Gab ich der Laune Raum, der Leidenschaft -

.

In meiner Brust war meine Tat noch mein:
Einmal entlassen aus dem sichern Winkel
Des Herzens, ihrem mütterlichen Boden,
Hinausgegeben in des Lebens Fremde,
Gehört sie jenen tück'schen Mächten an,
Die keines Menschen Kunst vertraulich macht.»

Von einer «unbewussten Selbstbindung», die in den Mittelpunkt des Dramas

gestellt wäre - wie Gerhard sagt -, kann nicht gesprochen werden, weil sich Wallenstein vor seiner unheilvollen Entscheidung der Möglichkeit einer guten Handlungsweise viel zu bewusst ist.

Dieses Drama ist ja nur im Zusammenhang mit Schillers Anlehnung an die Dichtung Goethes möglich geworden. Das Vorbild Goethes schien ihm wirklichkeitsnäher als die eigenen Werke: deshalb wagte er den Versuch, die eigene sentimentalische Idealität zugunsten einer realistischen Darstellung zurückzudrängen. Was aber bei Schillers dualistischer Denkweise entstand, ist eine realistische Gestalt, wie sie sich vom Standpunkt des Ethikers zeigt: der grosse Sünder. Ursprünglich ist Wallenstein so gedacht, wie er in der «Geschichte des Dreissigjährigen Krieges», als böser Gegenspieler des Helden Gustav Adolf, dargestellt ist und wie er sich im Drama Max Piccolomini gegenüber, sich selbst anklagend, beschreibt:

«- Ja, wer durch's Leben gehet ohne Wunsch,
Sich jeden Zweck versagen kann; der wohnt
Im leichten Feuer mit dem Salamander
Und hält sich rein im reinen Element.
Mich schuf aus gröberm Stoffe die Natur,
Und zu der Erde zieht mich die Begierde.
Dem bösen Geist gehört die Erde, nicht
Dem Guten.»

Mit diesen Worten ist deutlich die sittliche Antithetik des «reinen Elementes», in dem Max lebt, und der unmoralischen Verstrickung in das Irdische, wie sie für Wallenstein zutrifft, ausgesprochen.

Neuerdings wird versucht, die Gestalt Wallensteins aus dem Gedicht «Thekla, eine Geisterstimme» zu verstehen: deshalb wird der Entrückung des Helden ins Überirdische am Ende des Dramas erhebliche Bedeutung beigemessen.

«Dort ist auch der Vater frei von Sünden,
Den der blut'ge Mord nicht mehr erreicht.
Und er fühlt, dass ihn kein Wahn betrogen,
Als er aufwärts zu den Sternen sah;
Denn wie jeder wägt, wird ihm gewogen,
Wer es glaubt, dem ist das Heilge nah.
Wort gehalten wird in jenen Räumen
Jedem schönen gläubigen Gefühl;
Wage du, zu irren und zu träumen:
Hoher Sinn liegt oft in kind'schem Spiel.»

Zur Erklärung dieser Gestalt sollte aber nicht ein Gedicht herangezogen werden, das nach der Vollendung der «Maria Stuart» und der «Jungfrau von Orleans» entstanden ist. Nachdem Schiller an diesen beiden weiblichen Personen die Befreiung aus sinnlicher Verstrickung dargestellt hatte, musste ihm auch das Ende seines «Realisten» in anderem Licht erscheinen. Auf der späteren Stufe fühlte er das Bedürfnis, den ursprünglich bösen Helden ins Idealische umzubiegen und das aus ihm zu machen, was er erst an Maria

und Johanna dargestellt hatte. Der vom Irdischen befreite Wallenstein ist in diesem Gedicht wie die beiden weiblichen Idealgestalten erlöst und durch seinen Glauben belohnt. Dies ist aber die völlige Abkehr von der ursprünglichen Absicht, einen Realisten zu zeichnen. Aus dem vollendeten Drama lässt sich keine Stelle anführen, die Wallenstein in ein so günstiges Licht stellte, wie es in diesem Gedicht der Fall ist.

Damit soll nicht bestritten werden, dass es dem Dichter schwer gefallen ist, dieser Gestalt gegenüber die notwendige «Kälte» zu bewahren, und dass er, seinem Plan zuwider, der Versuchung oft unterlegen ist, einen sympathischen Charakter zu zeichnen. «(Ich bin froh), eine Situation hinter mir zu haben», schrieb er am 27. Februar 1798 an Goethe, «wo die Aufgabe war, das ganz gemeine moralische Urteil über das Wallensteinische Verbrechen auszusprechen und eine solche, an sich triviale und unpoetische Materie poetisch und geistreich zu behandeln, ohne die Natur des Moralischen zu vertilgen». Schiller steht eben auf der idealistischen Linie Corneilles und Gryphius', er ist nicht der «deutsche Racine», wie Grillparzer meint. Notwendig musste er sich in Widersprüche verstricken, als er den Realisten in den Mittelpunkt des Dramas stellte und den ihm näherliegenden Idealisten auf den zweiten Platz verwies. Wichtig ist die Tatsache, dass auch dieses Drama aus der Dialektik des Ethischen gewachsen ist; denn für Schiller ist der Heroismus Max Piccolominis, dessen Leben «faltenlos und leuchtend ausgebreitet ist», ein notwendiges Korrelat der Person Wallensteins.

Zur Frage der Erlösung der Hauptgestalt ist zu bemerken, dass auch Lohenstein bestrebt ist, seine «Realisten» am Ende des Dramas einen Schimmer christlicher Gnade erfahren zu lassen. Sogar diesem Dichter, der im deutschen siebzehnten Jahrhundert den diesseitigen Opportunismus am schonungslosesten dargestellt hat, ist es nicht nur darum zu tun, reine Fatalisten zu zeigen, wie Lunding glaubt. Die Art und Weise, wie Mnester, der treue Diener der Agrippina, seine gerichtete Herrin vor den Parteigängern Neros, die sich an den verkohlten Überresten der Kaiserin-Mutter sadistisch weiden, in Schutz nimmt, lässt erkennen, dass der Dichter etwas Licht in die düstere Szene bringen will. Und in den beiden Meisterdramen nehmen die sterbenden Heldinnen mit echt christlichen Erlösungsgedanken von der Welt Abschied. Sophonisbe spricht:

«Diss Gifft ist uns kein Gifft. Denn Heyl und Freyheit stecken
In dieses Glas vermischt -

.

Wir sterben (gute Nacht!) mit uns Angst und Beschwerden.»

«So scheid ich fröhlich ab», bekennt Kleopatra und wehrt ihrem Diener, der gegen die Götter Verwünschungen ausstösst:

«Es ist itzt ausser Zeit / den Feind- und Göttern fluchen.

Lasst uns sie nun vielmehr um Gnad und Hülff ansuchen /

Die einer Sterbenden den Tod noch leidlich macht.»

Auch der realistische Lohenstein brachte es nicht über sich, seine grossen Heidinnen erbarmungslos dem Tod in die Arme zu werfen.

Dem «Wallenstein», der einen mühsamen Entstehungsprozess durchgemacht hat, fehlt es an Geschlossenheit: Illo ist einmal Trunkenbold, dann wieder pathetisch deklamierender Held; die Figur des Buttler schwankt zwischen dem kräftigen Haudegen und dem pflichtgetreuen Offizier, der der «noble passion» des Hofes ergeben ist; nicht minder gross sind die Schwierigkeiten, die sich einem Darsteller der Hauptgestalt bieten. Formal ist das Vorspiel ein Stück für sich. Bei dem gewaltigen geistigen Ringen Schillers um einen neuen dramatischen Stil und bei seinem Misstrauen gegen sich selbst musste eine Dichtung entstehen, die wegen zahlreicher verschiedenartiger Partien auseinanderzubrechen drohte. Eine einheitliche Gestalt hingegen ist der heroische Max, der Träger von Pflicht und Liebe. Wenn Schiller diesen Typus des sittlichen Helden mit Maria Stuart, Johanna, Don Cäsar und Tell wieder in den Mittelpunkt seines Dramas rückte, war es ein Wiederfinden seines eigenen Wesens. Nachdem er in der Abhandlung «Über naive und sentimentalische Dichtung» sein Lebensrecht unter den modernen Dichtern begründet hatte, fühlte er sich wieder frei und kehrte zum eigentlichen sittlichen Heldendrama zurück.

Goethe und Shakespeare, die Antike und die Franzosen sind die vier Mächte, die hauptsächlich auf ihn einwirkten und den Stil seiner Dramen mitbestimmten. An Shakespeare lernte er die bunte Vielgestaltigkeit, den lebendigen Aufbau, das Umgehen mit den Massen; die Antike vermittelte ihm den Gedanken der «Simplizität», führte ihn in das kosmische Drama der vernichtenden Schicksalsgewalten ein; die Franzosen halfen durch den klaren Aufbau (Maria Stuart) und beeinflussten ihn durch ihren rhetorischen Stil.

Schon bei seinem ersten Besuch in Weimar ist ihm von Wieland die Nähe zum französischen Klassizismus anhand des «Don Carlos» deutlich vorgehalten worden. An kritischen Stimmen, die sich gegenüber dem Rhetorischen in seiner Dichtung ablehnend verhielten, fehlte es von Anfang an nicht. Und beim Vergleich seiner Werke mit denjenigen Goethes musste er sich bewusst werden, dass er viel «Französisches» schuf, das man für überwunden hielt.

Entscheidend ist, dass sich der Einfluss der Franzosen bei ihm am ehesten unbewusst vollzieht. Er ist sich über das Problem der echten, dem Individuum innewohnenden Tragik theoretisch völlig im klaren. Der Brief an Goethe vom 20. August 1799 enthält die wichtige Mitteilung über Warbeck: «In der Tragödie müsste er als zu seiner Rolle geboren erscheinen, und er müsste sie sich so sehr zu eigen machen, dass mit denen, die ihn zu ihrem Werkzeug gebrauchen, und als ihr Geschöpf behandeln wollten, interessante Kämpfe entstünden. Es müsste ganz so aussehen, dass der Betrug ihm nur den Platz angewiesen, zu dem die Natur selbst ihn bestimmt hatte. Die Katastrophe müsste durch seine Anhänger und Beschützer, nicht durch seine Feinde, und durch Liebeshändel, durch Eifersucht und dergleichen herbeigeführt werden.» Es scheint beinahe unbegreiflich, dass Schiller eine so klare Auffassung vom Tragischen haben kann, während er ausgerechnet mit der Ausarbeitung der «Maria Stuart» beschäftigt ist. Diese Briefstelle muss eben auch als Selbstkritik gesehen werden; er trägt Goethe ein Ideal vor, und was er verwirft, trifft wörtlich für seine eigene Dichtung zu; denn in «Maria

Stuart» verleiht er der Leidenschaft der Eifersucht ein Gewicht, das sie noch in keinem seiner Dramen besass.

Der Stoff der «Maria Stuart» hätte ihm die Möglichkeit geboten, jenen Grundsatz zu befolgen, den er im «Warbeck» zur Anwendung bringen wollte. Eine schöne politische Frauengestalt, die auf eine bewegte Vergangenheit zurückblicken kann, wäre die geeignete Person gewesen, um Schicksal und Individuum in einem tragischen nexus zu vereinigen und den Untergang des Menschen aus dem Widerspruch des Lebens schlechthin zu erfassen. Aber Schiller zeigt Maria von Anfang an als widerrechtlich gefangene Märtyrerin, für die eine restlose Parteinahme des Publikums gerechtfertigt ist. Dass sie sich ihre traurige Lage durch einen lasterhaften Lebenswandel selbst geschaffen hat, glaubt man dieser «Heiligen» nicht, die in der Umgarnung durch höfische Liebhaber nie ernsthaft auf den Gedanken verfällt, ihre Schönheit zu egoistischen Zwecken auszunützen. Gegen die Umwerbungen des Fanatikers Mortimer ist sie völlig immun. Einer Liebeszene zwischen ihr und Leicester ist Schiller aus dem Wege gegangen, und aus jenem Brief, in dem sie dem Höfling die Hand versprochen haben soll, erfährt man keinen Satz. In der sittlichen Bewährungsprobe auf dem Todesgang blickt sie ihrem «Liebhaber» erstmals im Drama in die Augen.

Der Dichter versucht einen unauflöselichen Knoten zu schürzen: die Aussöhnung der beiden Frauen soll durch die Liebe verunmöglicht werden. Tragisch erschiene der Ausgang des Dramas dann, wenn sich beide Königinnen als Liebende von ihren Wünschen, die sich durchkreuzen, nicht frei machen könnten. Ihre Aussöhnung scheitert tatsächlich, weil sich jede als Weib verletzt fühlt. Aber in der Eifersuchtsszene im Garten von Fotheringhay geht es nicht um die berechtigte Liebe einmaliger Charaktere, sondern um die (nicht notwendige) «Sünde» der Leidenschaft. Maria und Elisabeth müssen sich nicht entzweien. Nur von der Liebe zu Leicester kann Schiller das Schicksal der beiden Frauen nicht abhängig machen, wie es Grillparzer getan hätte; das Leben Elisabeths muss durch einen politischen Handstreich in Frage gestellt sein. Aber der missglückte Mordanschlag auf das Leben der englischen Königin, der ihren schwerwiegenden Entschluss zur Hinrichtung der Gefangenen verständlich machen soll, greift als *deus ex machina* in die Handlung ein. Maria trifft für diese ruchlose Tat, die vom Mortimerkreis mit Unterstützung der Franzosen begangen wird, nicht die geringste Schuld. Sie wird als Märtyrerin hingerichtet: ein überpersönliches Schicksal schreitet über sie hinweg; Elisabeth kann in ihrem Hang an das diesseitige Leben die Gegenwart der schottischen Rivalin nicht dulden.

Der Dichter lässt nicht davon ab, den Charakter schlechthin als den einzigen wahren Träger der tragischen Idee zu preisen, aber bei der dichterischen Gestaltung kann er den moralischen Standort nicht verlassen. In klarer Erkenntnis dieser Eigenart hat es Goethe später als ein Glück bezeichnet, dass Schiller das Aufblühen des spanischen christlichen Märtyrerdramas in der deutschen Romantik nicht mehr erlebt hatte. «Schillern aber wäre (Calderon) gefährlich gewesen, er wäre an ihm irre geworden.» Goethe sah ein, dass der Fortschritt in Schillers Dramen gegenüber dem Heldendrama des Barock auf

einer bewussten Auseinandersetzung des Dichters mit dem Problem des Tragischen beruhte. Calderon sei «unendlich gross im Technischen und Theatralischen; Schiller dagegen weit tüchtiger, ernster und grösser im Wollen». Wenn dieses Wollen, dieses Erkämpfen des Tragischen bei ihm erlahmt wäre, hätte er sich dem Heldendrama genähert, und diese Gefahr - so denkt Goethe - hätte bei einer allzu grossen Begeisterung des Dichters für Calderon bestanden; eine Bewunderung für die Spanier hätte ihm deshalb schaden müssen.

Mit der «Jungfrau von Orleans» entfernt er sich scheinbar beträchtlich vom Heldendrama des Barock. Im Verlauf der Handlung verliert sich Johanna, eindrucklicher als Maria Stuart, im wirklichen Leben und steigt innerlich kämpfend wieder in die Region der Freiheit auf. Zumindest vollzieht sich vor dem Zuschauer ein seelischer Wandel. Besonders dadurch, dass das Stück weniger barock - expositionell, sondern nach Shakespeareschem Muster eher entwickelnd aufgebaut ist, scheint der Dichter der Darstellung einer dem Menschen immanenten Tragik näher gekommen zu sein. Die Entscheidung über das Los der Hauptperson fällt nicht mehr vor den Zeitpunkt des Handlungsanfanges wie bei «Papinian» oder «Maria Stuart», sondern wird erst im Verlauf des Dramas getroffen.

Zunächst ist zu betonen, dass es auch dem Dichter des Barock nicht fern liegt, eine Gestalt innerhalb eines Dramas eine Verwandlung durchmachen zu lassen. Gryphius zeigt in seinem Erstling «Cardenio und Celinde» zwei Liebende, die, anfangs in irdischer Verblendung umherirrend, zu Tugendmenschen emporsteigen. - Nicht dass ein Wandel stattfindet, ist massgebend, sondern dass sich der Wandel sprunghaft vollzieht und nur in der Alternative von Tugend und Leidenschaft, von Pflicht und Neigung möglich ist.

Auch Johanna fällt aus einer Sphäre in die andere; sie ist zunächst «Gestalt», dann aber plötzlich «Leben». Der Versucher tritt an sie heran, und diesem fällt sie vorübergehend zum Opfer. Ihre Liebe zu Lionel ist eine Allegorisierung der Versuchung, nicht eine Episode, die notwendig mit ihrem Charakter zusammenhinge, wie man ihn aus den vorangegangenen Szenen kennt. Den entscheidenden Vorgang in ihrer Seele erfährt man aus der Bühnenanweisung.

«Die heil'ge Jungfrau opfert dich durch mich!»

ruft sie kühn dem englischen Ritter zu.

«(In diesem Augenblicke sieht sie ihm ins Gesicht, sein Anblick ergreift sie, sie bleibt unbeweglich stehen und lässt dann langsam den Arm sinken.)»

«Rette dich!

Ich will nichts davon wissen, dass dein Leben

In meine Macht gegeben war»,

dies sind die sündhaften Worte, mit denen sie die Untreue zu ihrer göttlichen Sendung besiegelt. Sie ist von einer höhern Welt in eine niedrigere hinabgestiegen. Dies ist nicht bloss eine «Prüfung», wie Petersen sagt, sondern eine Verfehlung; denn die Jungfrau handelt falsch, wenn sie Lionel nicht tötet und sich von ihm bezaubern lässt. Sie trifft eine Schuld, für die sie im Lichte der Freiheitsidee verantwortlich ist.

«Mir ist das Herz verwandelt und gewendet,
Es flieht von dieser Festlichkeit zurück,
Ins brit'sche Lager ist es hingewendet,
Hinüber zu dem Feinde schweift der Blick,
Und aus der Freude Kreis muss ich mich stehlen,
Die schwere Schuld des Busens zu verhehlen.»

Eine Prüfung ist die Bewährungsprobe am Schluss des Dramas, die Johanna siegreich besteht.

Sowohl in der «Jungfrau von Orleans» wie in der «Maria Stuart» zeigt sich diese Bewährungsprobe, bei welcher die siegreichen Heldinnen in ihrem schönsten Glanz erscheinen. Maria Stuart wird auf ihrem Todesgang nochmals ihrem Liebhaber Leicester gegenübergestellt; der Versucher tritt an sie heran, nachdem sie mit ihrem vergänglichen Leben abgeschlossen hat. Und dieser Anfechtung zeigt sie sich gewachsen. Auch Johanna besteht eine Probe der Standhaftigkeit, wenn sie nach ihrer sittlichen Wiederaufrichtung die Werbungen Lionels ausschlägt, und auch sie erweist sich im Angesicht des Todes als vollkommen unempfänglich für irdische Freuden. - Ähnlich erwerben sich die Helden Gryphius' mit einem letzten Beweis ihrer Standhaftigkeit die Märtyrerkrone. Karl Stuart, der mit dem Leben abgeschlossen hat und sich für den Gang auf das Schaffott vorbereitet, wird ein Brief von seinem Sohn übergeben, der im Ausland lebt. Aber der König will sich in seiner Todesruhe nicht mehr stören lassen und gibt den Brief ungelesen zurück, weil die letzte Bindung mit dem Zeitlichen bei ihm gelöst ist. Katharina von Georgien lehnt am Schluss das letzte verlockende Angebot ab, den Schah zu heiraten und ganz Persien als Geschenk entgegenzunehmen, nachdem sie ihre Treue zur Tugend bereits bewiesen hat. - Gerade die Unähnlichkeit der Gestalten und dramatischen Situationen beweist, dass es sich nicht um Nachbildungen oder Anlehnungen an gemeinsame Vorbilder, sondern vielmehr um Wesensverwandschaft der Dichter handelt.

Auch in den beiden letzten vollendeten Dramen Schillers ist der heroische Ton vorherrschend, die böse Macht unpersönlich antizipiert.

Beatrice in der «Braut von Messina» macht sich durch ihre Flucht aus dem Kloster schuldig, denn hätte sie Gehorsam geübt, wäre sie nicht ihren beiden Brüdern zum Verhängnis geworden. Auch sie hätte gut handeln können, und wenn das Schicksal über ihre Brüder Unheil bringt, ist sie durch ihre Verfehlung mitschuldig. Von diesem Gesichtspunkt betrachtet, sind Don Cäsar und Don Manuel nicht notwendig tragische Gestalten, sondern bedauernswerte Opfer einer Person, die verwerflich gehandelt hat. Schiller bringt es nicht zustande, die Schwester aus innerem Antrieb, den er als völlig berechtigt betrachtete, aus dem Kloster entfliehen zu lassen. Den unmoralischen Charakter ihrer Flucht hebt er hervor, wenn er die Mutter, die ihre Tochter dazu nicht für fähig hält, daran zweifeln lässt:

«Es ist Gewalt! Es ist verwegner Raub!
Nicht pflichtvergessen konnte meine Tochter
Aus freier Neigung dem Entführer folgen!»

Ebenso ist der Kampf der Urschweizer mit der herrschenden Macht nicht ein Konflikt zweier Zeitalter, die in sich voll berechtigt wären und notwendig aufeinanderprallten, wie Hebbel mit seiner Idee des Tragischen es gesehen hätte. Schiller zeigt auch im «Tell» das Ringen des sittlich Höhern mit dem Niedrigern. Die Gegenspieler des Freiheitsvolkes müssen sich gleich zu Beginn als Bösewichter zeigen, indem sie den Bauern in die Herden einbrechen. Es genügt nicht, wenn die Landenbergischen Reiter dem Tyrannenmörder nachsetzen und rechtmässig ihre Pflicht erfüllen. Das Gefühl einer tragischen Notwendigkeit ist von Anfang an ausgeschlossen, denn schon die Ermordung des Frauenschänders durch Baumgarten, mit der die Handlung dieser «Idylle» vom Zaun gebrochen wird, ist eine heroische Tat.

Es sei nochmals auf die beiden Schuldbekennnisse Schillers und Hebbels hingewiesen, die zum Ausgangspunkt dieser Untersuchung gemacht wurden. Von Hebbel wird mit schonungsloser Offenheit ausschliesslich die eigene Person schuldig erklärt; er übernimmt mit der Beschuldigung seiner selbst die volle Verantwortung für seine Taten und versucht sich aus tiefstem persönlichem Schuldgefühl wieder aufzurichten.

Schiller hält sich in jenem Brief an Körner ebenfalls für schuldig. Aber «eine Hälfte» der Schuld trägt bei ihm nicht er selbst, sondern diejenigen, die die «wahn sinnige Methode» seiner Erziehung auf dem Gewissen haben. Er betrachtet sich selbst zum Teil als das Opfer einer fremden Gewalt, die die «kühne Anlage» seiner Kräfte vernichtet haben soll.

Seine Tragödien gipfeln immer wieder in der Glorifizierung eines Helden, der mit einer Seite seines Wesens unschuldig der Bosheit anderer Menschen anheimfällt. Und dies kennzeichnet auch die Idee seines Dichtertums: Schiller ist keine rein tragische Existenz, sondern zum Teil sittlicher Heros, «der letzte Edelmann unter den deutschen Schriftstellern, sans tache et sans reproche».

Anmerkungen

Abkürzungen:

- S. A. Schillers sämtliche Werke. Säkularausgabe, Stuttgart 1904/05.
P. Schillers Persönlichkeit. Urteile der Zeitgenossen und Dokumente, gesammelt von Max Hecker und Julius Petersen, Weimar 1904 - 1909.
E. Eckermann, Gespräche mit Goethe.
G. Goethe.
K. Körner.
- S. 9 «Schiller ist...»: Totengespräche, Friedrich der Grosse und Lessing.— «der letzte Edelmann...»: Uhle, S.64. - «Mit den Familiengeschichten...»: Weimarer Ausg. I, Bd. 18, S. 191.
«Ich fühlte...»: an K. 3. 7. 85.- «O, es ist...»: Tagebücher, 3. 9. 40.- «Aus allen...»: Tagebücher, 21. 9. 40.
- S. 12 «Stätten klassischer...»: Oehlke, Lessing und seine Zeit, 2. Auflage 1919, Bd. I, S. 30.
- S. 13 «Ob es darum...»: an K. 23. 7. 87.
- S. 14 «Reges Interesse...»: an K. 29. 8. 87.- «Schiller habe...»: E. 4. 1. 24.
«Die späteren...»: Schneider, Vom Wallenstein zum Demetrius, S. 8. - «einige Wochen...»: an Lotte und Karoline, 5. 2. 90. - «Lass mich...»: S. A. III, 310. - «du hast...»: ebenda.
- S. 15 «Halbnarr»: S. A. III, 407. - «Ich verstehe...»: S. A. III, 398. - «leibhaftigen...»: S. A. III, 406. - «Klauen...»: S. A. III, 97. - «noch ist...»: S. A. III, 184.
- S. 16 «das Christfest...»: S. A. VII, 244. - «Wüsst' ich...»: S. A. VII, 141. - «eingeschlossen in...»: P. II, 20. - «Schon längst...»: S. A. III, 185. - «Der Erste...»: S. A. XVI, 26.
- S. 17 «Ich habe keine...»: an G. 8. 8. 98. - «Ich werde es mir...»: an G. 5. 1. 98.
- S. 18 «Dies Haus...»: S. A. VII, 137 f. - «in den Strassen...»: Kuh, Biographie Friedrich Hebbels, 3. Auflg. 1912, Bd. II, S. 437. - «Nichtgebrauch...»: S. A. VIII, 79. - «der Gedanke das...»: P. III, 6. - «Für den Erzähler...»: Woodtli, S. 21 ff. - «In der Ankündigung...»: S. A. XVI, 146. - «Verschwörung des Marquis...»: Goedeke - Ausg. IV, 113.
- S. 19 «Sein Jugendfreund...»: P. II, 248. - «Buchwald...»: I, 177.
- S. 22 «die allegorische Figur...»: S. A. VII, 349.
- S. 23 «So geh dann hin...»: S. A. XVI, 8. - «alabasterne...»: von Schiller gesperrt. - «Wie manchen...»: P. III, 203. - «er kann Goethe...»: an G. 20. 8. 99. - «Goethe hat...»: E. 12. 5. 25.

- S. 25 Ich geh'...»: S. A. III, 156. «Die französisch-klassizistische...»: P. I, 37 f; 92. - «Schiller aimaît...»: P. III, 340.
- S. 26 «Den ersten Blick...»: P. II, 151. - «Diese Fassung...»: an K. 9. 3. 89. - «Zeit und Mühe...»: ebenda. «Es hat sich...»: Gerhard, S. 36. - «Bis man die Glocke...»: S. A. III, 47 f. - «Mein Hertze...»: Sophonisbe, IV, 581.
- S. 27 «Was klagt ihr...»: S. A. VI, 161. - «Sehet zu...»: S. A. III, 141. - «Sterne sah ich...»: S. A. I, 247.
- S. 28 «Spielzeug...»: S. A. V, 150. - «So bleibt ihr...»: Agrippina, IV, 221.
- S. 29 «Endlich dann...»: S. A. XI, 79. - «In einer Unterredung...»: P. II, 265. - «der Mensch...»: S. A. XII, 59. - «Dieser Aberglaube...»: Burckhardt, die Kultur der Renaissance, 6. Abschnitt 4. Kap. «Grimmelshausen...»: II. Buch, Kap. 24.
- S. 30 «Hat ihr...»: Papinian, II, 35. - «Der jüngere Dichter...»: an G. 4. 12. 98. - «Hier, Roderich...»: S. A. IV, 19. - «Doch weiss ich...»: S. A. VII, 80. - «Der Aberglaube...»: S. A. VIII, 285. - «Der Gott, dem...» S. A. V, 284. - «dunkles Gefühl...»: G. an Sch. 8. 12. 98. - «Auch das unabwehrbare...»: S. A. VII, 53.
- S. 31 «Was für ein...»: S. A. VII, 246. - «Ist's Wahl, wenn...»: S. A. VII, 59. - «(Ich durfte)...»: an G. 4. 12. 98. - «allgemeine Gärung...»: S. A. XVI, 55.
- S. 32 «Der Zeitpunkt...»: S. A. XVI, 56. - «In dem Zeitalter...»: ebenda. - «Eine grossmütige...»: S. A. II, 145. - «Beherrschung...»: S. A. XI, 229. - «La différence...»: Lettre à Elisabeth, 18. 5. 1645.
- S. 33 «Da die Natur...»: S. A. XI, 228 f. - «Aus diesem Grund...»: S. A. XI, 164. - «Ehrliche...»: ebenda. - «wo die strenge...»: S. A. XI, 215. - «In Riemers Mitteilungen...»: Fr. W. Rieme, «Mitteilungen über Goethe», herausg. v. A. Pollmer, Leipzig. 1921, S. 88.
- S. 34 «Es war nicht...»: 14. 11. 23. - «Er behauptete...»: Uhle, S. 150. - «soll er doch...»: Goethes Unterhaltungen mit Soret, 1905, S. 119 f.
- S. 35 «Hör ich...»: S. A. I, 21. - «Fortuna...»: Cleopatra, I, 1102. - «In einem Augenblick...»: S. A. V, 21. - «Teile mit...»: S. A. III, 402.
- S. 36 «Dieser Moment...»: S. A. VIII, 73. - «Ernst ist...»: S. A. V, 9.
- S. 37 «allgemeinen Gesetzen...»: S. A. XVI, 12. - «Es sei besonders...»: an L. F. Schröder, 18. 12. 86.
- S. 38 «Le devoir...»: Molière, Premier Placet au roi sur la comédie du Tartuffe. - «Ohne das Erhabene...»: S. A. XII, 281. - «Nur wenn...»: ebenda. - «Es gibt im...»: S. A. V, 224.
- S. 39 «Auf Tod und...»: S. A. VII, 241. - «Agitation»: Schmid, S. 70 ff.
- S. 40 «Ich stehe hier...»: S. A. III, 139. - «Meinet ihr wohl...»: S. A. III, 156. - «Raserei...»: S. A. II, 40. - «Das Satanische...»: Saurat, S. 302.
- S. 41 «Von eigentlich...»: a. a. O. S. 88. - «Und wenn...»: P. III, 120. «grauenvollen...»: S. A. III, 225. «furchtbare Wildnis...»: S. A. III, 224. - «Auch Lohenstein führt...»: Agr. V, 485. - «Paris...»: ebenda. - «Wir ergötzen uns...»: S. A. XII, 269 f.
- S. 42 «ungeheuren, höchst...»: S. A. VIII, 214. - «Goethe machte...»: E.

18. 1. 25. - «So erinnere ich...»: ebenda. - «Dass doch die...»: an K. 15. 4. 86.
- S. 43 «Die Hauptszene...»: S. A. VIII, 75. - «Hanna Kennedy...»: S. A. VI, 154. - «Dass die Polen und...»: S. A. VIII, 76. - «Er lässt...»: S. A. VII, 59 f.
- S. 44 «Was nach...»: Vorrede zu «Cardenio und Celinde». - «Je voulais...»: Phèdre, I, 3, S. A. X, 8. - «Wenn der Schulverstand...»: S. A. XII, 175 f.
- S. 45 «(Der Künstler...»: Ausg. Bibl. Inst. XVI, 404. - «Warum kann...»: S. A. I, 149. - «Schillers grösster...»: Studien zur Literatur, Schiller. - «Ich zog...»: S. A. V, 285. - «Einen Basilisken...»: S. A. VII, 107.
- S. 46 «Steinharter...»: IV, 369. - «Jede Empfindung...»: an Lotte 10. 2. 90. - «Wenn es bei ihm...»: Gerhard, S. 22 ff. - «schwer, hart...»: W. v. Humboldt an F. A. Wolf, 31. 3. 97. - «Die Sprache ist...»: S. A. XI, 254. - «absolut höchsten...»: S. A. XI, 252.
- S. 47 «Das Seil...»: S. A. IV, 278. - «Ich höre dich...»: S. A. VII, 29. - «Es ist begreiflich...»: Berger, I, 222. - «Hie und da...»: S. A. XVI, 9.
- S. 48 «In dieser hoffnungslosen...»: S. A. IV, 229. - Des Zornes...: S. A. VI, 267. - «Dir selbst hast...»: S. A. VI, 278. - «(Maria), die...»: S. A. VI, 58. - «Nicht jede...»: II, 12. - «Es schiesst...»: S. A. V, 144. - «Drachen- Blut...»: II, 310. - «Die Brut des...»: S. A. VII, 183. - «Mein Retter...»: S. A. VII, 133. - «Wie Flammen...»: S. A. IV, 220
- S. 49 «Mein Herz ist...»: S. A. VI, 280. - «gebunden...»: S. A. VII, 168. - «Gradaus geht...»: S. A. V, 83. - «Wer ist...»: S. A. VII, 246. - «Wenn ich...»: S. A. VII, 203. - «Der König...»: S. A. V, 209. - «Ich werde...»: III, 112. - «Wenn Fürsten...»: III, 198. - «Sinnt Syphax...»: I, 199. - «Und müsst ich...»: S. A. VI, 112.
- S. 50 «in einer so schwankenden...»: S. A. XVI, 113. - «Übertreffen an Banalitäten...»: Schneider, Schiller, 1934, S. 38. - «Und neu...»: S. A. X, 18. - «Vom Angriff...»: S. A. X, 47. - «Nachdem sich...»: S. A. X, 49.
- S. 51 «(Stäudlins) Verse...»: S. A. XVI, 159. - «Ihr Regeln...»: Marckwardt, S. 221. - «Ist der...»: S. A. I, 165. - «Der Eichwald brauset...»: S. A. I, 20. - «Und flechte...»: S. A. VII, 39. - «Q dass...»: S. A. I, 48. - «Und es wirbelt...»: S. A. II, 42. - «Es ist längst...»: Burdach, Schillers Chordrama
- S. 52 «Schiller hatte...»: Uhle, S. 149. - «Leben atme...»: S. A. I, 152. - «Über diesen...»: Schneider a. a. O. - «Was Schiller...»: P. III, 161. - «Ich hatte...»: an G. 29. 12. 97.
- S. 53 «Nach dem Bericht...»: P. III, 208. - «Auch die Musik...»: S. A. XI, 250 f.
- S. 54 «Ein tiefdringender...»: S. A. XIV, 92. - «Die Leichtigkeit...»: Goedeke, IV, 117.
- S. 55 «nicht der eigene Nutzen...»: S. A. VI, 38.
- S. 56 «die Seele bei den...»: S. A. XVI, 15. - «Schauspiele und...»: S. A. II, 145. - «Wirklich ist...»: S. A. XVI, 11.
- S. 57 «Das Motivieren war...»: E. 18. 1. 25.

- S. 58 «Meine Maria...»: an G. 18. 6. 99.
- S. 59 «Vom Berge stürzt...»: S. A. VII, 61. - «sie hat nicht...»: S. A. III, 351. - «Da ich in...»: 12. 12. 97.
- S. 60 «Würdig und voll...»: S. A. V, 91. - «In einer Flüchtigen...»: S. A. V, 332. - «Les campagnes...»: II, 2. - «Glaubt es der...»: V, 197.
- S. 61 «So treib...»: II, 126. - «Je vous l'ai...»: II, 2. - «Princesse...»: IV, 4. - «Mein libend...»: II, 116. - «Er rette...»: IV, 370. - «Isabella»: I, 399.
- S. 62 «Leg alles...»: S. A. V, 295. - «Bei Shakespeare liegt...»: «Don Carlos von Schiller». - «Ich liebe...»: S. A. V, 320. - «Wie fand...»: I, 629 ff.
- S. 63 «über das...»: S. A. XII. 276.
- S. 64 «Miller (schnell)...»: S. A. III, 297. - «Der ganze Gang...»: S. A. XVI, 49. - «Illo...»: S. A. V. 64.
- S. 65 «Zugleich gelang es...»: an G. 2. 10. 97. - «Möglichkeit, den...»: an G. 26. 4. 99. «Überhaupt glaube...»: an G. 20. 8. 99. - «Es ist gar keine...»: an Sch. 21. 8. 99. - «Wie ich nicht...»: Prolog, 8. Szene.
- S. 66 «Er (Schiller) lässt...»: an Marie Wittgenstein, 2. 10. 58. - «von der Gewalt...»: S. A. VIII. 77.
- S. 67. «Das grosse gigantische...»: S. A. I, 130. - «La pièce est...»: «Britannicus», première préface. - «wird von den...»: Lohenstein, Inhaltsangabe zu «Agrippina».
- S. 68 «Beatrice. Nicht...»: S. A. VII, 44. - «Nicht forschen will...»: S. A. VII, 47. - «Bei Schiller sind...»: «Dramatische Studien, Schiller». - «Auf eben dem...»: S. A. XVI. 69 f.
- S. 70 «Du hast ihn...»: S. A. III. 298.
- S. 71 «menschliche Herz...»: S. A. XI, 91. - «Elend und...»: Agrippina I, 283 ff. - «Seine Lage muss...»: S. A. VIII, 60.
- S. 72 «Thekla...»: S. A. V, 332. - «Es zieht mich...»: ebenda.
- S. 73 «Zwischen Boris...»: S. A. VIII, 65. - «Sie (die Arbeit)...»: S. A. III, 219 f. - «Denselben Kunstgriff...»: Card. und Celinde, IV, 2. - «Welch plötzliche...»: S. A. IV, 247. -
- S. 74 «Die Menschen des...»: S. A. XI, 83. - «Was zitt'r' ich...»: S. A. VI, 179. - «die charakterlose...»: S. A. XVI. 123.
- S. 75 «Conz gegenüber...»: P. II, 272. - «Nach und nach...»: an Sch. 8. 4. 89. - «Der König zürnt...»: S. A. IV, 195. - «Wenn ihr mich...»: S. A. VII, 217. - «Hört wie der...»: S. A. VII, 226. -
- S. 76 «Wir fragen uns...»: P. III, 295, 302. - «Ich habe zu viel...»: Sch. an Karoline Beulwitz 25. 2. 89. - «Agrippina ist ein...»: S. A. VIII, 283.
- S. 77 «sinnlich mächtigen...»: S. A. XVI, 125. - «Der Chor verlässt...»: ebenda. - «Dem Zwischenspiel kommt...»: Steinberg, S. 81 ff.
- S. 78 «Sage, was werden...»: S. A. VII, 38. - «Der Chor reinigt...»: S. A. XVI, 126. - «Träumenden»: S. A. VII, 28. - «Der alte Chor...»: S. A. XVI. 126.
- S. 79 «einzige ideale...»: S. A. XVI. 127. - «festlichem Aufzug»: S. A. VII, 69. - «Erster Chor. Du würdest...»: ebenda.
- S. 80 «Kein einziges...»: Buchwald, II, S. 463. - «Noch durchschauert...»: S. A.

- VII, 45.- «Die Behauptung..»: Buchwald, II, 460. - Zu diesem Kap. vgl. G. Fricke, «Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers».
- S. 81 «Goethe hat sich..»: Uhle, S. 73. - «(Néron) vos doit..»: Britannicus, I, 1.
- S. 82 «feine und empfindsame...»: S. A. III, 160. - «Im «Don Carlos» sollte..»: Weissenfels, Einleitung in der S. A. XIII ff.
- S. 83 «Strafbar erschein ich...»: S. A. V, 194. - «Es macht mir Freude...»: S. A. V, 100. - «Der Unschuld...»: S. A. V, 194. - «In meiner Brust war...»: S. A. V, 195.
- S. 84 «Ja wer durchs..»: S. A. V. 219. - «Neuerdings wird..»: Schneider, Vom Wallenstein zum Dem. S. 47; Buchwald, II, 377 ff. - «Dort ist auch...»: S. A. I, 18 f.
- S. 85 «faltenlos...»: S. A. V, 350. - «denn auch er...»: Lunding, S. 117 ff. - «Die Art und Weise...»: Agr. V, 485 ff. - «Dies Gifft ist uns..»: V, 466. - «Wir sterben..»: V, 490. - «So scheid ich..»: V, 218. - «Es ist itzt...»: V, 223.
- S. 86 «An kritischen..»: Schneider, V. W. z. D. S. 17 ff. - Schillern aber..»: E. 12.5.25.
- S. 88 «Die heilige Jungfrau...»: S. A. VI, 297. - «Dies ist nicht...»: Petersen, Einleitung, S. A. VI, S. XXIX.
- S. 89 «Mir ist das Herz..»: S. A. VI, 302. - «Es ist Gewalt..»: S. A. VII, 65.

Bibliographie:

- Berger, Karl: Schiller, sein Leben und seine Werke. München 1910/11.
- Bolze, Wilhelm: Schillers philosophische Grundlage zur Ästhetik der Tragödie. Leipzig 1913.
- Boxberger, Robert: Die Sprache der Bibel in Schillers Räubern. Erfurt 1867.
- Brede, Laetitia: Das «Grosse Gemüth» im Drama Lohensteins. Literaturwissenschaft. Jahrbuch d. Görresgesellschaft Bd. VIII, Freiburg i. Br. 1936.
- Buchwald, Reinhard: Schiller. Leipzig 1937.
- Burdach, Konrad: Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik. Deutsche Rundschau Bd. 142/43 1910.
- Busch, Ernst: Das Erlebnis des Schönen im Antikebild der deutschen Klassik. DVLG Bd. 18, 1940.
- Cunningham Kathleen: Schiller und die französische Klassik. Diss. Bonn 1930.
- Cysarz, Herbert: Vom Geist des deutschen Literaturbarock. DVLG Band 1, 1923.
- Deutsche Barockdichtung. Leipzig 1924.
- Zur Erforschung der deutschen Barockdichtung. DVLG Bd. 3, 125.
- Danckert, Werner: Johann Sebastian Bach und die deutsche Renaissance. DVLG Bd. 6, 1928.
- Dörrfuss, Adolf: Die Religion Schillers. Stuttgart 1922.
- Ermatinger, Emil: Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung. 2. Aufl. Leipzig 1928.

- Flemming, Willi: Die Auffassung des Menschen im siebzehnten Jahrhundert. DVLG Bd. 6, 1928.
 Das schlesische Kunstdrama. Reclam, Deutsche Literatur, Barockdrama, Bd. 1, Leipzig 1930. —
 Drama und Theater des deutschen Barock. Zeitschr. für Deutschkunde 1935. —
 Die deutsche Seele des Barocks. Von deutscher Art in Sprache und Dichtung Bd. 3, 1941.
- Frey, Adolf: Albrecht von Haller. Leipzig 1879.
- Fricke, Gerhard: Der religiöse Sinn der Klassik Schillers. München 1927.
 Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers. JFDH 1930.
 Die Bildlichkeit in der Dichtung des Andreas Gryphius. Berlin 1933.
- Fries, Albert: Beobachtungen zu Schillers Stil und Metrik in der Zeit seiner dichterischen Reife. StvL Bd. 5, 1905.
- Gerhard, Melitta: Schiller und die griechische Tragödie. Weimar 1919.
- Hartlaub, G. F.: Die Musik im Generalbasszeitalter und ihr Verhältnis zum Barockstil. DVLG Bd. 16, 1938.
- Hartmann, Julius: Schillers Jugendfreunde. Stuttgart und Berlin 1904.
- Kayser, Wolfgang: Die Klangmalerei bei Harsdörffer, ein Beitrag zur Geschichte der Literatur, Poetik und Sprachtheorie der Barockzeit. Palaestra 179, 1932.
- Kluge, Friedrich: Schillers sprachgeschichtliche Stellung. Bunte Blätter, Freiburg i. Br. 1908.
- Knudsen Hans: Schiller und die Musik. Diss. Greifswald 1908.
- Knüppelholz, Paul: Der Monolog in den Dramen des Andreas Gryphius. Diss. Greifsw. 1911.
- Leitzmann, Albert: Die Quellen von Schillers Tell. Bonn 1912.
 Die Hauptquellen zu Schillers Wallenstein. Halle 1915.
- Lunding, Erik: Das schlesische Kunstdrama. Kopenhagen 1944.
- Lutz, Hans: Schillers Anschauungen von Natur und Kultur. Diss. Basel 1928.
- Marckwardt, Bruno: Geschichte der deutschen Poetik Bd. 1, Barock und Frühaufklärung. Berlin und Leipzig 1937.
- Martin, W.: Der Stil in den Dramen Lohensteins. Diss. Leipzig 1927.
- Merian-Genast, Ernst: Corneille und Schiller. Germanisch-romanische Monatsschr. 1938.
- Meyer, Theodor A.: Der Griechentraum Schillers und dessen philosophische Begründung. JFDH 1928.
- Michel, Hermann: Schillers Ansichten über die Sprache. Euphorion Bd. 12, 1905.
- Nuglisch, Oskar: Barocke Stilelemente in der dramatischen Kunst von A. Gryphius und D. C. von Lohenstein. Diss. Breslau 1938.
- Rehm, Walter: Schiller und das Barockdrama. DVLG Bd. 19, 1941.
- Saurat, Denis: La pensée de Milton. Paris 1920.
- Schillers Persönlichkeit. Urteile der Zeitgenossen und Dokumente, gesammelt von Hecker und Petersen. Weimar 1907 - 09.
- Schmid, Karl G.: Schillers Gestaltungsweise. Frauenfeld und Leipzig 1935.

- Schneider, Hermann: Vom Wallenstein zum Demetrius. Stuttgart 1933.
 Schiller, Werk und Erbe. Stuttgart und Berlin 1934.
- Spengler, Wilhelm: Das Drama Schillers, seine Genesis. Diss. Leipzig 1932.
- Stachel, Paul: Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Palaestra, Bd. 46, 1907.
- Steinberg, Hans: Die Reyen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius. Diss. Göttingen 1914.
- Steinweg, Carl: Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen. Halle 1912.
- Trunz, Erich: Die Erforschung der deutschen Barockdichtung. DVLG Bd. 18, 1940.
- Uhle, P.: Schiller im Urteil Goethes. Leipzig und Berlin 1910.
- Vietor, Karl: Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung. Germ.-rom. Monatsschr. Bd. 14, 1926.
- Wehrli, Max: Das barocke Geschichtsbild in Lohensteins Arminius. Frauenfeld und Leipzig 1938.
- Werner, Richard Maria: Schiller und Gryphius. StvL Bd. 5, 1905, Ergänzungsheft.
- Winkler, Martin: Der Mensch des Barock. Preussische Jahrbücher 1929.
- Woodtli, Otto: Die Staatsräson im Roman des deutschen Barocks. Diss. Zürich 1943.

Curriculum vitae

Ernst Läuchli, von Remigen (Aargau), geb. 29. Dez. 1914 in Birsfelden (Baselland); Sohn des Ernst und der Maria Läuchli-Vögtlin, Kaufmann, Basel.

Studiengang: Primarschule der Freien evang. Volksschule Basel; unteres Humanistisches Gymnasium Basel; Collège Yverdon 1930 - 31; Evang. Lehrerseminar Schiers (Graubünden) 1931 - 35; Primarlehrerpatent 1935. Studien in deutscher und französischer Philologie, sowie in Geschichte, an den Universitäten Basel und Paris. Basler Mittellehrerdiplom 1940.

Verzeichnis der Dozenten, deren Vorlesungen ich besucht und an deren Übungen ich teilgenommen habe:

Universität Basel: die Herren Professoren Dr. W. Muschg, Dr. F. Ranke, Dr. A. Heusler, Dr. E. Hoffmann-Krayer, Dr. F. Zinkernagel, Dr. W. Bruckner, Dr. W. Altwegg, Dr. M. Raymond, Dr. A. Béguin, Dr. E. Tappolet, Dr. W. Kaegi, Dr. E. Bonjour, Dr. H. G. Wackernagel.

Universität Paris und Collège de France: die Herren Professoren E. Gilson, M. Pauphilet, P. Hazard, Ch. Seignobos, F. Strowski, Ch. Bruneau, D. Mor-net, Ph. Sagnac, P. Renouvin.

Die vorliegende Arbeit entstand auf Anregung und unter der Leitung von Herrn Prof. Dr. Walter Muschg.

Im Herbst 1950 bin ich definitiv als Lehrer am Mathematisch-naturwissenschaftlichen Gymnasium in Basel angestellt worden.

